1546
DEPOT L
VAUCLUSE
No 109

20e Année — Avril 1939

Cahiers du Sud

POESIE ■ CRITIQUE ■ PHILOSOPHIE ■

SOMMAIRE

STEPHEN SPENDER ..... *Je ne cesse de penser*
RAJA RAO ..... *La vache des barricades*
THÉRÈSE AUBRAY ..... *Poèmes*
JOE BOUSQUET ..... *A propos des Fleurs de Tarbes*
ARMAND ROBIN ..... *La Nuit parle*
HERMANN CLOSSON ..... *Borgia*

CHRONIQUE

HENRI URTIN ..... *Raison et Religion*

NOTES — COMPTES-RENDUS

LA POÉSIE : par Léon Gabriel Gros. — *Méthodes critiques*, par Y. Delétang-Tardif.
LES LIVRES : par Gaétan Picon, André Chastel, Pierre Brochard, Kléber Haedins.
LETTRES ETRANGÈRES : par Max Pol Fouchet, Emile Dermenghem.
LES REVUES : par Thomas Good — *Les Revues d'Art : Verve*, par André Chastel.
LE THÉATRE : par Gabriel Bertin.
LE CINÉMA : par Etienne Fuzellier.
LETTRE DE CHICAGO : par Edouard Roditi.
LETTRE D'ANDORRE : par Jean Claude Sicaud.
LA MUSIQUE ENREGISTRÉE : par Gaston Mouren.
A PARIS : *Les Expositions*, par Germaine Selz.
A MARSEILLE : *Le Théâtre*, par Madeleine Causaert, *La Peinture*, *Le Cinéma* par A. V.

MARSEILLE
DIRECTION-ADMINISTRATION
10, Cours du Vieux-Port, 10
France : Le N° : **7** fr.

PARIS : AGENCE GÉNÉRALE
LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
11, Rue de Médicis
Étranger : **8** fr. **50**

N° 215. 26me Année. Avril 1939.

Cahiers du Sud

Tome XVIII. — 1er Semestre 1938

Je ne cesse de Penser

I

Je ne cesse de penser à ceux qui furent véritablement
[grands.
Ceux qui, avant même de naître, ont reconnu l'histoire
[de l'âme
A travers les corridors de lumière où les heures sont
[des soleils
Sans fin et chantants. Leur ambition magnifique fut
Que leurs lèvres, toujours touchées par le feu,
Disent l'esprit de la tête aux pieds vêtu de chant.
Et, cueillant aux branches du Printemps,
Ils ont empilé les désirs qui tombaient sur eux comme
[des fleurs.

L'essentiel, c'est de ne jamais oublier
La joie première du sang, prise hors du temps aux
[sources
Qui, à travers les rochers, firent irruption dans les
[mondes avant notre terre.
Ni, le soir, sa grave demande d'amour.
Ne jamais laisser le trafic peu à peu étouffer
De bruit et de brouillard la floraison de l'esprit.

---

(1) Ces poèmes ont été publiés avec l'agrément cordial de l'éditeur anglais Mr. Faber, à la courtoisie de qui *Les Cahiers du Sud* se font un plaisir de rendre hommage.

Près des neiges, près du soleil dans les champs les
[plus hauts,
Vois comme leurs noms sont fêtés par l'herbe qui on-
[dule
Et par les blanches trainées des nuages
Et les chuchotements du vent dans le ciel attentif.
Les noms de ceux qui, durant leur vie se battront
[pour la vie,
Qui portaient dans leur cœur la source du feu.
Nés du soleil, ils ont, pour un temps, fait route vers le
[soleil,
Et laissé dans l'air transparent l'empreinte de leur
[gloire.

II

Quand ils seront fatigués de la splendeur des villes,
Quand ils auront langui dans la lutte pour le pouvoir
Et attendu, entourés de chaînes légères
Que la mort et Jérusalem glorifient même le ba-
[layeur,
Alors les rues fastueuses et le facile amour des riches
Se friperont comme de vieux habits et la mort rôdera
[en pleine vie
Grimaçant à travers toutes les faces,
Claire et égale comme l'éclat de la neige.

En ce temps où le malheur nous saisit comme un gel,
Où la dure lumière de la douleur luit à chaque coin de
[rue,
Où ceux qui furent naguère les piliers du plafond d'or
Se contractent de froid et de peur ; nous pourrons sû-
[rement
Faire jaillir de la faim, comme d'une pierre à feu, des
[étincelles.
Car nous avons maintenant pour nous la force de nos
[os.
Claire et égale comme l'éclat de la neige,
La force de la famine et de notre oisiveté contrainte,
Et celle de notre mutuel amour.

O vous qui lisez cette étrange langue,
Enfin, nous voici arrivés à un pays
Où la lumière, égale comme l'éclat de la neige, heurte
[toutes les faces.

Ici, vous pouvez vous demander
Comment les projets, l'argent, l'intérêt, ont réussi à
[cacher
L'amour palpable et évident de l'homme pour l'homme.

O camarades, ceux qui viennent après nous
— La génération splendide qui jaillira de nos flancs...
Qu'ils ne se demandent pas comment, après la fail-
[lite des banques,
La faillite des cathédrales, et la folie avérée de nos
[chefs,
Nous manquèrent les ressources du tigre bondissant
Ou des plantes frappant de leurs racines les eaux jail-
[lissantes,
Mais à travers des haillons déchirés
Qu'ils regardent l'aurore stupéfaite explosant comme
[une bombe
Autour de nous, et qui nous éblouit de sa lumière,
[comme la neige.
(Traductioin de Clark Mills et André Cuisenier.)

Stephen SPENDER.

(Traduction de Clark Mills et André Cuisenier)

La Vache des Barricades

On l'appelait Gaori, car elle venait tous les mardis (1) soir avant le coucher du soleil et mordillait les cheveux du Maître. Et le Maître la touchait et la caressait, et il disait : « Comment cela va-t-il, Gaori ? » et Gaori ne faisait que fléchir les pattes et rentrer la langue, et secouant la tête elle s'en retournait et disparaissait parmi les buissons. Et jusqu'au mardi d'après on ne pouvait la voir. Et les disciples du Maître amassaient grain et herbe et eau de riz pour les lui donner chaque mardi, mais elle refusait tout, et prenait seulement la poignée de grains que lui donnait le Maître. Elle la mâchait lentement et avec soin comme on articule un chapelet de mots sacrés, et quand elle avait fini de manger, elle ployait les genoux encore, secouait la tête et disparaissait. Et les disciples du Maître disaient : « C'est une drôle de bête », et ils allaient par la Rue-au-Coton et par la Rue-aux-Mangues, et ils allaient à l'usine d'égrenage et par le quartier des Tisserands, mais nulle part ne voyaient Gaori. Elle n'était même pas une vache dédiée aux dieux, car nul boutiquier ne l'attrapait mangeant ses lentilles, et jamais ne la trouvait-on dans le pêle-mêle de la fourrière au bétail. On disait : « Il n'y a que le Maître pour avoir de tels visiteurs », et on allait voir le Maître et on lui disait : « Maître, pouvez-vous nous dire qui est cette vache? » Et le Maître souriait de tout son inépuisable amour, et il disait, malicieux: Peut-être qu'elle est ma belle-mère au bâton ! Ou peut-être qu'elle est la mère de l'un de vous. Ou peut-être le véhicule de la grande Mère ! » Et comme à une mère, on lui mettait au front la tache de vermillon, et jusqu'au mardi d'après on attendait Gaori.

---

(1) Gaori, épouse de Shiva, est la patronne des femmes, et mardi est son jour.

Et des gens entendaient parler d'elle ici, et des gens entendaient parler d'elle là, et ils venaient avec grain et foin et eau de vermillon, disant : « Peut-être c'est Lakshmi, la Déesse, et nous gagnerons plus d'argent à la moisson prochaine », et ils tombaient à ses pieds ; et des garçons venaient toucher sa tête et toucher sa queue, disant : « Que je passe mon examen cette année », et des jeunes filles venaient demander un mari, et des veuves la pureté, et ceux qui n'avaient pas d'enfants, des enfants ; si bien que chaque mardi, c'était une véritable procession à l'ermitage du Maître. Mais Gaori passait près d'eux tous comme une pure épouse parmi les hommes, et, allant droit au Maître, elle mordillait ses cheveux et disparaissait parmi les buissons. Les gens ne voulant pas reprendre leurs offrandes non touchées, les donnaient à la rivière, et les poissons sautaient pour les manger comme pour une fête ; mais le crocodile avait disparu des remous des eaux profondes. Et un beau matin, le Maître s'éveilla pour entendre le serpent et le rat jouer ensemble sous sa couchette, parce que, quand le chercheur de Dieu trouve l'harmonie, le chacal et la biche et le rat et le serpent font amitié. Et Gaori était pour sûr une âme fervente qui marchait par les voies de ce monde, afin de renaître dans sa vie prochaine un grand sage, car elle était si compatissante et vraie.

Il n'y avait qu'un autre homme à qui elle avait toucheé les cheveux, elle avait touché les cheveux du Mahatma. Car le Mahatma aime toutes les créatures, les parlantes et les muettes.

Or, en ce temps-là, les hommes du Mahatma luttaient contre le gouvernement des Hommes-Rouges. Le Mahatma disait : « N'achetez pas leurs étoffes. » Et les gens n'achetaient plus leurs étoffes. Le Mahatma disait : « Ne travaillez pas sous leurs ordres. » Et les gens ne travaillaient plus sous leurs ordres. Et le Mahatma disait : « Ne payez pas leurs impôts. » Et les gens ne payaient pas les impôts. Et ils s'assemblaient, et des feux de joie s'allumaient et des processions se formaient, et il y avait beaucoup de blessés et de tués, et beaucoup étaient menés en prison, mais les gens ne voulaient pas payer les impôts, ni porter des étoffes étrangères. Alors, des soldats vinrent des villes, des hommes grands, des hommes bar-

bus, avec de longs fusils, et ils disaient aux uns : « Vous ne sortirez pas de votre maison une fois le soleil couché », et aux autres : « Vous n'irez pas à bicyclette », et à d'autres : « Vous ne quitterez pas le quartier »; et les enfants même reçurent des cartes, bleues quand ils étaient sages, bleu et rouge quand ils n'étaient pas trop sages, et rouges quand ils n'étaient pas du tout sages ; et les femmes ne pouvaient plus aller au temple ni aux noces, et les hommes ne pouvaient plus aller à la rivière pour se soulager le matin. La vie devint intolérable, et les gens gémissaient et grondaient, mais le gouvernement des Hommes-Rouges voulaient commander dans le pays et faire payer encore plus et plus d'impôts.

Alors les hommes des filatures et des usines dirent à ceux du Mahatma : « On est avec vous, frères », et les femmes dirent : « On est avec vous, sœurs », et la ville entière devint un champ de bataille. Parce que, les soldats ayant défilé par les rues, les ouvriers des usines dressèrent barricades après barricades, avec pierres et bambous et bois de lit et chariots et meules et corbeilles, ils dressèrent des barricades, et les soldats ne purent pas repasser. Le Maître vint et dit : « Pas de barricades, au nom du Mahatma, car beaucoup de sang sera répandu ; » mais les ouvriers dirent : « Ce n'est pas avec, Je t'aime, je t'aime, qu'on peut changer le cœur de meule à broyer de ce gouvernement. » Et ils élevèrent d'autres barricades et encore d'autres, et ils se mirent derrière, et un jour ils furent les maîtres de la ville.

Mais le gouvernement de l'Homme-Rouge n'était pas si bête. Il fit venir des hommes de Peshawar et de Pindi, et de lourds camions stationnaient aux portes de la ville, fusils à gauche et fusils à droite, et des soldats se tenaient auprès, car la ville devait être prise, et, il en coûterait ce qu'il en coûterait, mais le gouvernement de l'Homme-Rouge commanderait.

Et, malgré que Gaori n'eût ni carte bleue ni carte rouge, elle venait maintenant chaque soir chez le Maître; mais elle avait l'air très triste, et quelqu'un avait même vu une larme, claire comme une goutte du Gange, tomber de ses yeux, car elle était pleine de compassion, vraie et infinie.

Et les gens avaient grand'peur, et les hommes me-

nèrent les femmes et les enfants dans les champs, derrière la ville, et ils se faisaient à manger sous les arbres et vivaient là, car l'armée du gouvernement allait prendre la ville et elle n'épargnerait ni femme ni enfant. Et les portes étaient closes, et les vêtements et la vaisselle et les bijoux étaient cachés, et seuls les hommes et les ouvriers tenaient la ville ; et le Maître était à leur tête, et ils l'appelaient leur Président. Des patrouilles de jeunes hommes en *khadi* et en bonnet-de-Gandhi parcouraient les rues, et quand ils voyaient quelque vieux ou quelque pauvre regardant par la porte entr'ouverte, ils les appelaient et leur parlaient et les conduisaient au camp, parce que le Maître avait dit qu'il y avait danger et que personne ne devait rester, hormis les forts et les jeunes. L'herbe poussait sous les auvents, et la poussière de la mousson déferlait par les rues ; cependant que les trains des Hommes-Rouges amenaient armées sur armées, et chacun pouvait les voir, car la gare était en bas et la ville en haut sur la colline. Des barricades s'étendaient au travers des rues comme des tas de cadavres après la peste, mais la plus grande de toutes était dans la rue Souryanaryana. Grande comme un chariot.

Les hommes étaient cachés derrière et attendaient la bataille. Mais le Maître dit : « Non, pas de bataille, frères. » Mais les ouvriers dirent de nouveau : « Ce n'est pas avec je t'aime, je t'aime, que vous changerez le cœur de meule à broyer de ce gouvernement », et ils apportèrent des pics et des faux et des pinces, et des Musulmans apportèrent leurs épées, et un ou deux volèrent des fusils dans les belles maisons, et il y eut une véritable armée de combat prête à tomber sur les soldats de l'Homme-Rouge. Et le Maître vint dire ceci, et le Maître vint dire cela, mais les ouvriers dirent : « On se battra », et ils avaient décidé de se battre. Aussi, de désespoir, le Maître dit : « Je démissionne de ma Présidence », et il alla se mettre en méditation et monta jusqu'aux mondes d'où vient la lumière et l'amour, afin que la ville fût sauvée du carnage. Et quand les gens apprirent cela, ils furent bien en colère contre les ouvriers, mais ils savaient que les ouvriers avaient raison et que le Maître avait raison, et ils ne savaient pas de quel côté l'œil devait se tourner. Les chouettes se mirent à voler même en

plein jour et quand vint le soir, toutes les étoiles pendirent si bas, que l'on sut que cette nuit-ci verrait la bataille.

Et chacun regardait au carrefour des rues vides, et disait : « Où est-elle, Gaori ? »

A dix heures de nuit, on entendit s'ébranler le premier tank, et canons et baïonnettes et épées brandies se ruèrent à l'assaut.

Ce qu'il advint ensuite, les gens se le rappellent jusqu'à ce jour. Elle arrivait, Gaori, débouchant du Chemin-à-l'huile, tournant à la maison de Sinappa-du cuivre, rejoignant la rue Souryanaryana, la tête doucement inclinée et les oreilles aplaties comme des tresses de cheveux, et marchant comme qui va au temple avec des fruits et des fleurs à offrir à la Déesse. Et elle marchait vite, vite, et les gens, quand ils la virent, ils coururent derrière, et des foules s'amassèrent autour d'elle, et torches et lanternes en main marchèrent par la Rue Brahmane et la Rue-au-Coton, par delà le puits de Venkatalakshamma; et plus elle approchait des barricades, plus vite elle marchait, bien qu'elle ne courût jamais, et les gens disaient : « Elle nous protègera, maintenant, c'est sûr ! Elle nous sauvera » ; et des clochettes tintaient, et le camphre s'allumait, et les noix de coco se brisaient à ses pieds, mais elle ne frémissait ni remuait de la tête, elle continuait de marcher. Et les ouvriers qui étaient derrière les barricades, ils virent cela, et ils eurent une brûlante fureur, et ils dirent : « Voilà, ils envoient la vache au lieu de venir nous aider ; » et il y en eut pour jurer et d'autres pour rire, et l'un dit : « On va tirer dessus, parce que, avec la foule ici, et l'armée des Hommes-Rouges de l'autre côté, ça va être terrible ; » mais ils avaient peur, car la foule chantait *Vandé Mataram* (1), et elle avait l'air exaltée et sûre ; et Gaori avançait, les yeux levés vers les barricades. Et quand elle arriva à la Place-du-Temple, les ouvriers laissèrent tomber leurs armes, et quand elle arriva au Puits-du-Tulsi, ils joignirent les mains, et quand elle fut aux pieds de la barricade, ils tombèrent prosternés, murmurant : « Qui es-tu, Déesse ? », et ils formèrent deux rangs, et entre eux passa Gaori, la patte

(1) Hymne national hindou : « Salut à toi, Mère. »

gauche de devant d'abord, puis la patte droite de derrière, un pas sur le sac de sable, un pas sur la roue de chariot, et au troisième pas, les hommes la hissèrent et elle fut au sommet de la barricade. Alors vint une clameur aiguë comme d'une foule hurlante, et les soldats de l'Homme-Rouge criaient de l'autre côté de la barricade : « Oh, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est ? » et ils se ruèrent vers la barricade, pensant que c'était un drapeau d'armistice. Mais quand ils virent la vache, et ses yeux, et la larme, claire comme goutte du Gange, ils crièrent : « Victoire au Mahatma ! *Mahatma Gandhi ki jai !* » et se joignirent à la foule. Mais leur chef, un Homme-Rouge, quand il vit la chose, il tira. La balle traversa la tête de Gaori, et elle tomba, véhicule de Dieu parmi les hommes misérables.

Mais on dit que le sang ne lui jaillit pas de la tête, seulement d'entre les jambes de devant, de l'épaisseur de sa poitrine.

La paix nous est revenue maintenant. Seth Jamnalal Dwarak Chand a acheté les deux maisons de la barricade, a détourné la rue de chaque côté et au milieu, il a érigé une statue de métal de Gaori. Notre Gaori n'était pas si grande, ni elle n'était si raide non plus, car elle avait un regard tout humain. Mais nous lui offrons des fleurs et du miel et des gâteaux parfumés et les prémices des prairies du printemps. Et nos enfants enjambent la grille et s'amusent entre ses pattes, et, embouchant le trou de sa poitrine — car on lui a fait le trou aussi — ils font des *boum* sonores. Et jamais notre menuisier n'a eu tant de travail que depuis la mort de Gaori, car nos petits ne veulent plus de leurs taureaux *Baswanna*, ils ne veulent que des Gaoris. Et jusqu'à ce jour les colporteurs les offrent sur le quai des gares, chantant : « Gaoris de Gorakpour ! Polies ! Vernies ! A quatre roues ! », et plus d'un enfant, depuis les lointaines Himalayas jusqu'aux mers du Sud les tire et les traîne par les rues poudreuses d'Hindoustan.

Et même maintenant, quand nous allumons les lampes du sanctuaire au soir, nous disons : « Où est-elle, Gaori ? » Il n'y a que le Maître qui sache où elle est. Il dit : « Gaori, attend dans les Cieux du Milieu, at-

tend de renaître. Elle renaîtra quand l'Inde saignera encore avant que d'être libre... »

C'est pourquoi il est dit : « Le Mahatma peut avoir tout tort en politique, mais il a toute raison en amour, en plein amour de toutes les créatures, les parlantes et les muettes.

RAJA RAO.

Poèmes

COLERE

Ta seule vie à perdre ou ta mort à gagner,
Chienne de mort enclose en chaque geste
L'éclat des mains, rôdeuses de l'amour, en est terni
Et, cet appel toujours recommencé.
Défends-la donc, ta seule vie, défends-la.
Ne vois-tu pas qu'on te la vole goutte à goutte,
Fièvre à fièvre et l'oubli à chaque bout du temps.
La saison de colère approche, prise au piège,
Le féroce printemps et ses pollens à tous les vents,
Les semeurs de panique !
Jette-lui tes années où la menace rit encore
Et présage l'appel toujours recommencé
A l'odeur de litière.
Je ne te promets rien, tu n'as que cette vie,
Sans rien tenir ni renier, épuise-la.
Rien à tenir, tout à semer, la saisonnière.
Celle d'ouvrir les mains viendra pour toi aussi.
Un drap jeté, le goût de terre.
Alors, je découvrirai d'autres mystères.

AMOUR

La paix mystérieuse des élus.
Accord, les bras soleils encerclent ta mâture,
Beau navire aux amarres coupées et qui plonge
Au fond luisant.
Du fond luisant, du fond de la coulée humaine
Elle remonte lisse et s'agrippe en cédant,
Chaque membre touché devient feu, chaque feu mord
Et la douceur des mains apaise la morsure,
Tournoyante et comblée, elle invente sa terre

Et la peuple. Rochers marins au goût d'iode,
Coquillage, verdure et la plaine assoupie
Accord : les bras soleils étendent leurs rayons
Une femme répond par tous ses membres : ciel.

UNITE

Elle est donc là si chaude encore et qui palpite,
Sans raison et sans fin, vie à perte de vie,
La roue aux saisons fait la roue
Dehors, le rouge aux joues et le rouge du soir
Femme univers, univers sang, tout ce qui dure.
Tes pas franchissent le visible.
La douce fleur embaume et germent ses pollens ?
Ton dur a brisé ta cosse, à l'autre bord.
Les grandes forces vives montent,
Va et vient en cadence et toi toujours livrée
Aux accueils des deux rives.
Sous l'eau qui fuit, le sol solide
Sous la peau fragile et qui se ride,
Le sang frais de demain
Sous la terre, le grand éclatement de Dieu
Tu as tenu ma main.
Blanc signe enchevêtré aux écailles du monde
Symbole d'autres signes ! tu les tiens.
Je vois la grappe entre tes mains.
Un lâcher de colombes.
D'autres sont là, à ras d'ordure et qui pourissent.

Thérèse AUBRAY.

A propos des Fleurs de Tarbes

Le Serment.

De toutes les facilités auxquelles un écrivain doit se refuser, la plus inévitable est celle qui lui vient de l'habitude. Cette vérité poétique étant entrée dans la tradition, chacun a accepté de se diminuer devant l'œuvre à écrire et fait avec allégresse le serment d'être pauvre et privé de son savoir. Ce fut une occasion de s'apercevoir que le plus difficile restait à accomplir et qu'à celui qui s'était voulu pauvre il n'était d'épreuve vraiment dure que d'être reçu dans la pauvreté. Comme si le soin de n'être rien était une forme de l'art, il fallait apprendre à se rendre égal au dénuement que l'on acceptait.

Ainsi, quand on est convenus d'être misérables, toute la misère reste à inventer ; et c'était déjà affaire d'art pour celui qui avait dessein de surmonter son insuffisance que la longue et pointilleuse patience de la concevoir ; si bien qu'il y aurait moins de gloire à l'acte de la réduire qu'à l'œuvre silencieuse de l'enfanter.

D'autres ont écrit que l'inconscient n'était créateur qu'autant que la conscience avait créé le besoin. Personne n'a senti avec autant de profondeur que Paulhan que la connaissance était la voie suprême du dépouillement.

Un homme ne s'appartient que par ses faiblesses : il ne commence à s'élever que dans la pensée de son abaissement. La grandeur de ce qu'il a pu concevoir lui donne le frisson de sa misère. De quelle façon qui fasse l'addition de toutes les expériences possibles enrichir de cette vérité l'expérience humaine et comment, par quel acte primitif, exiger absolument qu'une idée totale de l'œuvre soit le témoin de l'invention ? Il y a

des notions qui sont des êtres et quand un artiste leur a restitué leur autonomie, il ne peut plus s'inspirer d'elles sans que leur volonté se manifeste à travers ce qu'il veut, courant à des conclusions qui écriront, à côté les siennes propres, les solutions de l'art, ces deux résultats, d'ailleurs, déterminant la tierce dimension de la méthode suivie. Quel est cet art de faire parler la certitude qui communique à l'abstrait la vertu d'une somme concrète, à la leçon de la vie ajoute celle des lettres et même celle du savoir ; et fait qu'un traité, en même temps qu'il est l'idée d'une investigation en porte les fruits ? Le critique, pour une bonne moitié bibliothécaire, ne manquera pas de citer les Méditations Cartésiennes d'Hussert ou, au moins, les essais de Curvitch sur la philosophie allemande contemporaine. Mais il est sage de se défier de ces ressemblances, et on dirait que Paulhan en a eu le danger dans l'esprit quand il a vérifié d'une façon détournée que la forme grossière et scolaire ou mondaine d'une notion est le plus inébranlable écueil à sa connaissance ; car, en affichant ses traits, on l'empêche de se produire. L'œuvre de Jean Paulhan dispense de connaître la phénoménologie plus qu'elle n'en illustre les thèses.

A peine s'est-il découvert un fait artistique, il nous apparait que l'art n'a pas fait ce pas sans inaugurer un cycle de création. Car, à chaque progrès que nous le voyons accomplir, il entreprend à nouveau de justifier entièrement son existence. Il semble qu'averti de ce commencement, Jean Paulhan ait voulu, par une simplification artificielle de sa nature, s'en rendre assez proche pour le saisir, et par une opération simple de son esprit qui prend les choses où elles commencent et — au lieu de les entendre à longueur d'être — épèle à leur contact l'alphabet de la connaissance, administrant en même temps une leçon au langage qui était l'instrument et la substance de la leçon.

Une langue pure, à son aurore. La phrase y a le teint plus clair encore que dans les autres écrits de Paulhan. Dans les livres précédents, la phrase de cet auteur rêvait la pensée dont les mots se chargeaient. Ici, elle a pour rêve ce que contemple la pensée.

Il y a des œuvres qui sont des évènements.

Nous avons déjà mérité un reproche : « Vous êtes,

nous dira-t-on, bien hardi, de donner à un livre l'importance d'un testament. Quelle est cette audace de supposer un artiste endoctriné de son écrit : comme si, une fois dite, la pensée ne pouvait pas revenir sur ses pas. Est-ce que le jugement se juge et devient de ce fait principe de conduite ? Le livre de Jean Paulhan est un ouvrage littéraire, pourquoi le traiter comme le moment critique d'une expérience littéraire et feindre que le sujet véritable en soit le salut de l'auteur ?

Eh bien, justement ! Un livre où l'idée accepte le jugement du réel ne doit pas être traité comme les autres ouvrages de l'esprit. Rien ne nous retiendra d'y écouter les leçons de l'expérience poétique quand nous verrons le sujet même que l'auteur a traité mettre le point final à ce qu'il a conçu ; nous inventer des émotions dont nous ne pouvons concevoir ni le sens, ni la nature, nous écraser sous les coups répétés de ce qui passe notre idée d'un évènement.

Le texte de Jean Paulhan a beau n'être qu'affaire de langage, il a le poids et l'aplomb de la vie parce que la pensée y joue sur la chance dêtre partagée le privilège de s'entendre elle-même.

Si on nous demande où nous avons pris que le livre de Jean Paulhan mûrissait la disposition poétique au lieu de simplement l'exploiter, nous répondrons qu'il faut lire comme un manifeste un texte qui parle plus haut que son auteur et qui semble avoir conçu son existence sur le modèle de sa vérité. Et ce n'est même pas qu'il en soit ainsi qui nous peut étonner, mais qu'il n'en puisse pas être autrement. Ce serait assez de cette observation pour changer momentanément l'axe de notre étude, et lui donner une portée plus humaine, comme si l'auteur devait nécessairement comparaitre aussitôt que sa réussite déclasse les valeurs sur lesquelles nous allions asseoir notre jugement. Toute réussite a-t-elle un côté théâtral ? Il y a d'autres raisons, plus sérieuses.

On dirait que certaines œuvres engagent un auteur un peu plus qu'il ne voulait ; et, comme si elles étaient soudain reçues dans une clarté *physique*, ordonnent un peu plus qu'il ne serait *logique* de s'y attendre. Ces œuvres où il y a plus à appréhender que la froide raison ne comprend, nous proposent une ex-

périence dont il nous semble qu'elles sont le fruit et comme l'appât. Une parole qui y était toute la conscience et le legs d'une pensée, comme elle était aussi l'acte du jugement, nous a touchés comme un ordre ; et supplante, dirait-on, notre entendement où l'intelligence de la thèse, déjà, s'efface, remplacée par le champ de gravitation d'un acte inconcevable. Ainsi en est-il des ouvrages de l'esprit que leur rigueur nous ordonne d'entendre comme des faits de volonté. Ce sont de ces œuvres, comme les Fleurs de Tarbes que leur vérité littérale inspire et élève, nous obligeant à inventer pour les connaître les principes que leurs conclusions allaient nous apprendre.

Ainsi le besoin se fait sentir, dès le début de notre étude, d'avoir un nom pour désigner ce genre d'ouvrages qui sont tout le champ d'action des lois qu'ils énoncent comme si l'abstraction était en elles l'aube du cas particulier. J'appelle héroïque cette forme de la critique qui absorbe toutes les facultés littéraires dans la connaissance d'un objet qui ne peut être tout à fait appréhendé. Par une série d'approximations dont le manque correspond à ce que conçoit notre pensée, elle incorpore la figure exacte de ce qu'elle ne peut saisir à sa description complète de l'esprit, composant une ontologie où la conclusion apparait avec les traits de la découverte. L'analyse a évacué l'inexprimable pour y avoir dépouillé de ce qui est connaissance ce qui est exclusivement fait pour être connu. Aussi, comprendra-t-on que son premier rapport avec un objet présente une obscurité qui est à extraire et dont l'objectivité se dressera sur les trois dimensions de l'espace matériel.

Un évènement qui échappe à la réflexion et ne se laisse saisir qu'en effigie, où la pensée atteint son plus haut degré d'existence, au point qu'elle est existante un peu plus qu'elle n'est pensée, et quelle ne peut redevenir elle-même et s'enfermer dans une catégorie qu'en donnant à la catégorie contraire le moyen de la revendiquer, cet évènement convainc l'esprit que ses positions sont provisoires et que peu importent ses arguments pourvu qu'il les épuise. La vérité, sous la forme qu'elle prend pour nous persuader, n'est-elle qu'une machine, le sel d'une action dont la portée est encore et toujours à nous révéler. Ainsi, dans le vi-

seur d'un appareil photographique, sous l'aspect trompeur d'une image, nous apparaissent des directions, un équilibre, les conditions d'une apparence qui est à créer.

Un traité de l'amour des lettres qui est un monument à la connaissance.

Critique, évènement, lieu-commun, il convient de s'entendre pour commencer sur la façon dont ces mots engagent l'esprit. A chacune des notions qui y sont contenues, l'auteur a voulu donner son sens total, et fournir le moyen de parvenir, dans le mouvement de la pensée, à son plus haut degré d'existence. Même, il est assuré que la notion ne subit aucune dégradation du fait qu'à ses fins philosophiques l'usage ou l'allusion à l'usage ont substitué une activité familière et comme distraite. Il ne pouvait en être autrement dans un traité qui suppose un amour à peu près exclusif des lettres et, pour aller au plus court, une idée mallarméenne de l'acte d'écrire, à laquelle nous verrons d'ailleurs, se substituer une vision mallarméenne du réel. Des notions s'enrichissent ou s'épuisent selon le rôle qu'assigne notre vie au concept dont elles dépendent. Ce n'est pas à un problème littéraire que nous avons affaire, mais au problème même du réel envisagé par un littérateur et un littérateur pour qui son art est tout.

Entre deux prisonniers, ce n'est pas le plus fait pour la liberté qui a toutes les chances de s'évader, mais celui qui connait le mieux la prison, l'accepte et l'étudie ; et, au lieu de donner des coups de tête contre les murs, essaie de faire avc un des barreaux une lime pour scier l'autre. Qu'ils ne pensent qu'à sortir l'un et l'autre, cela va de soi. Croit-on qu'il se soit jamais trouvé un homme pour accepter son sort, un écrivain résigné à considérer son art comme un jeu sans danger ? Mais il y avait un exemple à donner d'une autre vocation morale ; la noblesse à autoriser de celui qui tient la prison pour une image de l'emprisonnement ; et qui sait qu'il est sa propre prison et qu'on ne s'évade qu'en se brisant. Voyons.

Sur une attitude que le bon sens à lui seul nous conseillerait d'adopter.

Les textes doivent être jugés en eux-mêmes. La critique, comme la botanique avec les végétaux, a affaire à des phrases, à des locutions, non à des tendances psychologiques. Ce n'est pas à nous à avoir souci de l'humain, trop sûrs que partout où la vérité se sera révélée par nos soins, l'humain nous aura devancés. L'objet de la pensée est, pour Paulhan la pensée même. Hardiment, avec bien d'autres ressources que la longueur du développement pour révéler l'importance d'un fait ou d'un signe, il montre la vertu pour ainsi dire géométrique qui est dans l'appropriation d'une méditation et de son projet, et accorde cette satisfaction à la philosophie cartésienne au cours de l'opération qui aura pour effet subsdiaire de la jeter bas. Cependant, la question littéraire la plus passionnante est ramenée à un problème de mots. Les locutions elles-mêmes, par leur façon de réagir à l'emploi qu'en fait l'écrivain découvriront les ressorts du langage et à quel taux d'objectivité s'établit le rapport entre l'idée qui se communique et l'intelligence où elle est reçue. Comme un observateur qui augmente l'opacité d'un microorganisme à examiner, il donne une consistance passagère à ces éléments dialectiques, on dirait qu'il élève au coefficient 1 une valeur dont la fonction seule est connue. Les objets ainsi enrichis inventent toutes les faces du jugement qui les pose et peuvent livrer à l'analyse critique le modèle des contradictions où vibre l'atmosphère renfermée de l'esprit. Est-ce que ce sera tout ? Non. Car, ce que Paulhan cherche, le cherchait.

A quelle hauteur s'élève un esprit qui s'applique comme il convient et fait servir le choix de son objet à se rendre apte à soi-même ! Plus une méthode est sûre moins le choix du sujet auquel elle s'applique est indifférent, comme s'il était cette méthode encore. Adoptant la voie la plus étroite, on dirait que Paulhan a attendu de ce qu'il examinait qu'il évaluât à son tour la capacité de la question posée.

La connaissance est fruit de connaissance aussitôt que le jugement s'approprie d'une façon unique et comme inespérée à son contenu. Et celui qui a le sens

de la vérité, humblement, avec discernement et patience, restreint le champ de la pensée, accordant si heureusement le jugement de son objet qu'ils se définissent mutuellement au lieu de se limiter. La pensée tend à se confondre avec l'être pour un esprit qui, ne cherchant que le vrai, découvrira plus loin et dans un autre monde le réel même et, sous les feux de la conclusion, s'apercevra que l'humain en était la fatalité. Le rapport du jugement avec l'élocution était-il d'ordre dramatique? et portait-il en germe ce sens d'autrui qui fait l'écrivain?

La justesse des thèses de Paulhan, leur vérité, leur grandeur se déclareront en brisant l'équation critique et en mettant l'esprit ainsi désemparé devant l'obligation d'inventer l'homme. Pour que l'obscurité apparaisse dans l'objet, se donne pour sa cellule primitive, il faut montrer dans la méthode même le point où celle-ci s'épuise et refuse de servir.

Le contenu d'une pensée analysé sans indulgence, sans amour, avec la seule volonté d'y confronter une autre pensée et — à vrai dire — dans l'intention de réduire à rien la part de l'invention et de la vie — donne à la raison une machine pour inventer un tempérament. Si bien qu'un esprit qui se décrit du dedans, à peine est-il la lumière d'un autre esprit, qu'à celui-ci a peint un homme du dehors.

Digression descriptive. — Jean Paulhan a minutieusement analysé les ressorts de l'opinion commune qui proscrit l'usage des lieux communs.

C'est un fait connu que les meilleurs de toutes les écoles et le public même sous-entendent la condamnation la plus sévère dans l'affirmation q'un écrivain a cédé aux mots et aux phrases.

Mais nous avons vu des écrivains utiliser à des fins littéraires les expressions les plus usées, éreintées ?

Pourquoi la poésie introduit-elle volontairement dans un texte des lieux communs dont l'intention poétique l'aurait échenillé ? Breton qui choisit comme titre d'un livre Mont-de-Piété, Cocteau, Carte-Blanche, suggèrent-ils qu'il n'est de parole fatiguée que maniée trop lourdement par la main de l'auteur. Poussent-ils jusque là la preuve qu'ils sont capables de cent fois restituer à un mot les privilèges poétiques qu'ils en ont reçus ?

Dans l'opinion qui proscrivait le lieu commun, il n'y avait pas seulement de la rage, mais, souvent, un ton d'angoisse, comme si le danger de voir le langage dévorer l'esprit menaçait aussi la personne.

Mais Jean Paulhan examine le lieu commun dans ses rapports avec le langage, dans son rapport avec la pensée, non avec l'écrivain. Instruction littéraire où c'est la procédure qui compte, non l'arrêt. Car cet arrêt existait, existait même un peu trop.

En citant Albalat et Gourmont, Paulhan est moins préoccupé de les montrer fidèles à l'erreur d'une critique clinicienne que de donner un nom à la dernière étape que la connaissance a suivie sous leur influence.

« On appelle *Terreur*, dit-il, un état des sociétés où la pensée des citoyens se voit prise en considération plutôt que leurs œuvres ». Il est vrai que la critique moderne a appuyé sur un recensement des lieux communs employés par un auteur, un réquisitoire contre la lâcheté, la paresse, le laisser-aller.

Or, c'est de son propre fait que la connaissance est humaine, non du nôtre. Elle est humaine dans son souci du vrai auquel nous n'avons qu'à choisir un but approprié, conforme à sa nature.

Le commencement. — Ce qui fait l'originalité de la position adoptée par Jean Paulhan, c'est que sa méthode intellectuelle ne semble pas, à première vue, tout à fait appropriée à l'objet qu'il lui propose, et qu'un examen plus attentif enseigne que l'intérêt de son travail naît, justement, avec ce désaccord. Tenant d'une méthode classique, il est romantique dans son application. Attachant au choix de son problème l'importance d'un coup d'état, commençant par un acte de loi en sa lumière naturelle ce qui se confirmera dans les enchantements de la réflexion.

Dans la situation d'un électricien qui, à la dynamo qu'il examine emprunterait le courant pour éclairer ses recherches. Comment peut-on, à propos de pensée, parler de commencement ? Nous sommes dans les mêmes difficultés qu'une race imaginaire qui, suprêmement intelligente, n'aurait à sa disposition qu'une matière transparente pour construire des instruments d'optique. Nous avons besoin d'ombre. Paradoxe insupportable! Pourquoi ne pas s'appuyer sur

l'ombre que répand naturellement toute pensée qui commence ?

On dirait que le devoir d'un auteur est de découvrir avec son œuvre les raisons secrètes qui le poussaient à la composer. Ces raisons, nous les avons indiquées tout d'abord. Mais outre la réponse de l'œuvre, il y a la réponse de l'homme à tirer au clair. Et tout problème juste comporte deux solutions. Le fond le plus authentique d'une œuvre d'art, allons nous vérifier qu'il est la défense de sa forme ? Nous arriverons bientôt à la conclusion qu'une pensée ne pouvant tout à fait se distinguer de son objet, celui qui se fie à elle verra les notions d'aboutissement déclasser la méthode d'investigation et y montrer, si parfaite soit-elle, et d'autant plus qu'elle est mieux éprouvée, une faiblesse de principe.

Ici nous devons être tout à fait attentifs : Comment l'origine d'une œuvre pose-t-elle le problème de l'invention ?

Au commencement de toute création littéraire, il y a une obscurité à réduire, une inconnue dont un auteur peut être tenté de faire son propre mystère. Dans ce dernier cas, il se persuadera qu'il invente l'art. Au lieu de satisfaire aux lois de la littérature, il va s'employer à la remplacer. Car, ayant cultivé ses dons et fortifié son esprit, il lui est venu le souci de donner autant et aussi bien qu'il avait reçu, mais en ne donnant que lui. Il invente l'invention. Et ce n'est pas son refus de se plier à des formes consacrées qui doit nous étonner, mais qu'il finisse toujours pas les admettre. Car, le fait est qu'il les admet, comme si elles avaient été en lui premières à l'inspiration. Oui, comme si l'idée se construisait à partir de l'expression et que la pensée fut ce qui lui manquait le plus. Le voilà donc, l'écrivain, dans son souci de détrôner la littérature, prenant à son compte cette obscurité qu'il ne se résigne pas à voir dans la chose; et qui est, selon lui, au fond des impressions inconnues et incroyables qu'il va rendre plus éloquentes que tous les livres connus. Mais à mesure que ces impressions lui livraient le fond de son âme où elles étaient reçues, il y voyait son être le plus reculé, la vérité de son être intérieur où il faut bien reconnaitre ce qui est premier à toute pensée : « Ce qu'un homme a de plus pro-

fond, dit l'un, c'est la peau ! » Non ! « Ce qu'un homme a de plus profond, c'est l'objet ! » et c'est pourquoi le livre nait avant le poème; et le poème avant la strophe qui naît avant la phrase et le mot. Mais alors, l'objet serait dans le monde subjectif. Il n'y a pas d'espoir d'atteindre en lui le réel ?...

Il y a un objet verbal, le lieu commun, une parole qui n'a pas besoin de représenter pour signifier. Purifiée en principe de toute subjectivité et recevant, en apparence une lumière purement matérielle. Elle est dans le même espace que les objets qu'elle qualifie...

C'est peut-être terrible que le lieu commun ne soit pas exactement le lieu commun. Il partage l'inquiétude de la pensée, il se brise, lui aussi sous le poids de l'inspiration et laisse passer toute l'angoisse de l'homme devant son vertige intérieur.

On dirait qu'un problème posé par un homme a des solutions pour toutes les formes de sa rigueur.

Nous avons vu que l'attitude de Paulhan condamnait celle de l'écrivain narcissique. Avec lui, nous prêterons les traits d'une difficulté intacte à ce qui fournissait à l'expérience littéraire son premier principe d'exaltation. Voici le mal, l'épine, dirait une critique clinicienne : « Toute conception intellectuelle est dans son origine même marquée d'une faiblesse. » Pour si rigoureusement qu'un penseur exerce sa critique sur les prémisses de son système, il est obligé d'introduire avec elles une inconnue dans sa thèse qui en sera faussée et déformée : « Un des moyens les plus simples, disait Paul Valéry, de retrouver dans les sciences des traces de volonté artistique, c'est d'examiner soigneusement les préambules, les notions fondamentales, les définitions qui se trouvent en tête des exposés de la science. Ces données initiales impliquent toujours l'arbitraire de l'homme. » Même dans l'Ethique, les définitions initiales, cause de soi, substance, dieu, commandent les longues chaînes de propositions qui constituent le système. N'est-ce pas, dit M. Brunschwig, l'aveu que, dès ses premières démarches, y est réduite à néant l'ambition de vérité pure; intrinsèquement constituée et impersonnellement exprimée qui accompagnait au XVII^e^ siècle l'emploi de la méthode géométrique.

« Moi je pars de Dieu, disait Spinoza, le vulgaire

des philosophes part des créatures, Descartes part de l'esprit... »

Paulhan part de l'esprit. On verra dans son livre un problème littéraire. Et il est vrai que l'objet de la question posée est de la plus haute importance pour les lettres et pour la poésie. Mais ceux qui n'y verront qu'une question littéraire n'auront pas compris ce que c'est qu'un problème, ni que l'esprit s'y joue tout entier. Paulhan a choisi la forme littéraire du problème parce qu'elle était au centre de l'esprit qui agit et pour ainsi dire transparente à la définition de la vérité. Mais les éléments littéraires à trouver n'étaient appelés qu'à confirmer une exigence métaphysique de la plus haute importance.

Il appliquera la méthode la mieux éprouvée de la connaissance à connaitre les instruments de la connaissance et verra percer l'instant où c'est la méthode qu'il faut sacrifier si l'on veut bannir l'arbitraire. Il a voulu donner la vérité dans son aventure et sous une forme concrète, sous une forme si absolue que sa définition n'en sera que le cas particulier. Nous touchons au point le plus vif de l'angoisse de l'homme qui veut à tout prix oublier que la vérité est peut-être un fait d'invention.

Plus une difficulté est indiscutablement insoluble, plus elle a de chances de fournir un point d'appui inébranlable à l'esprit qui, pour le connaitre tout entier doit trouver au-devant de lui le semblant d'une limite.

Dans les blâmes que la Terreur adresse à la rhétorique, Paulhan nous a montré l'effet d'une illusion grossière. Mais le débat ne peut si tôt se liquider.

Il faut que la Terreur elle-même avoue la rhétorique.

A travers ces différentes opérations de l'esprit on ne tarde pas à voir la pensée prise de vertige, comme s'il lui suffisait de s'appliquer rigoureusement pour révéler à la racine et dans sa sève même un défaut que la critique cartésienne ne pourrait qu'attribuer à une faillite de la volonté. Est-ce l'insuffisance de la pensée à répondre avec ses propres ressources au rôle que l'invention veut lui faire jouer à son côté ?

Ce n'est pas où Paulhan est le plus précis qu'il faut le lire avec le plus d'attention. Son exactitude est ailleurs, dans le rapport d'un silence voulu avec le moment indicible de son expérience. Ses longues analy-

ses, soigneusement étayées ne sont faites que pour rendre tout à fait présent un sujet qu'il n'est au pouvoir de personne de traduire avec des paroles; et qui ne se révèle que d'une façon extra-littéraire et désormais littéraire, en nous « aimantant » pour ainsi dire en polarisant nos impressions de lecture sur le souvenir d'une intensité d'attention, jamais atteinte jusqu'à ce jour. Sans doute la définition Paulhanienne de la Terreur et celle de la rhétorique devaient-elles être tout à fait précises, et elles le sont, pour que les échanges opérés de l'une à l'autre paraissent plus inévitables et donnent une valeur et un sens à la confusion observée dans l'esprit. Bien plus. L'essence de la rhétorique ne nous serait jamais connue s'il ne nous apparaissait qu'il lui est en d'autres occasions, essentiel d'être à son gré la Terreur. Mais quand se décrivent d'une façon si fidèle les démarches de l'une et l'autre discipline ce n'est plus tout à fait pour que la précision et la rigueur soient de leur fait, mais un peu, déjà, pour que la Précision, la Rigueur, insensiblement, élevés à la qualité de sujets, aient en elles des attributs; et au contact d'un absolu pressenti par l'esprit, fassent en devenant concrètes, la preuve qu'elles sont toujours relatives. L'ironie qui corrige la gravité de ces considérations laisse percer un sentiment de tristesse. Et si Paulhan prononce le nom de Lord Kelvin on se souvient que celui-ci a écrit : « Si vous pouvez mesurer ce dont vous parlez, et l'exprimer en nombres, vous savez quelque chose de votre sujet; mais si vous ne pouvez pas le mesurer, si vous ne pouvez pas l'exprimer en nombres, vos connaissances sont d'une pauvre espèce et bien peu satisfaisantes. Ce peut être le commencement, mais vous êtes à peine, dans vos pensées, avancé vers la science. »

« Le commencement ». C'est beaucoup que le représentant le plus intraitable de l'esprit scientifique ait à l'avance formé cette concession. Nous ne lui demandons rien de plus. L'analyse la plus consciencieuse de l'acte littéraire mène l'esprit scientifique dans une impasse, nous oblige à convenir avec lui que *toute connaissance est allégorique et descriptive*. Mais si la fin de notre recherche est un résultat qui relève, lui aussi, d'une description, il n'est pas dit que nous n'arracherons pas à cette forme antinomique la force ca-

pable d'alimenter un acte simple. Il est même probable, si ce résultat est un commencement qu'il épuisera notre curiosité qui n'était en peine que d'autoriser un point de départ. Nous verrons reparaitre avec de nouvelles valeurs des éléments de l'analyse initiale. Des éléments descriptifs, s'ils correspondent à une description de l'esprit, sont des idées auxquelles il manquait d'être reconnues.

De quelle façon singulière un livre va nous édifier sur la grandeur d'un homme ! Il est le signe tragique d'une humanité qui se renonce dans une vocation d'écrivain. Comme s'il portait le vertige et la marque mystérieuse de la chose inaccessible devant la fuite de laquelle il a été prononcé qu'homme on ne *pouvait l'être*. Le cœur, l'amour, sont de notre désespoir, non pas notres. La vie doit être l'image d'un espoir ruiné. L'écriture, qu'elle ait ou non pour but d'attirer de façon durable l'attention du lecteur sur le miracle pour la parole de signifier, ruinant l'écriture spontanée, car l'écriture est un art qui a été forgé et ce qu'il faut montrer dans sa naïveté n'appartient pas à l'immédiat. La spontanéité est à condamner parce qu'elle laisse derrière elle tout le travail de la pensée. Il s'agit pour un auteur de restituer dans ce qu'il écrit les opérations par l'intermédiaire desquelles une idée réussit à se poser... Le tourment du poète est moins pur, il doit le partager avec les objets inanimés pour le ressentir... Et quand on veut franchir le réel, dépouiller le hasard de son vêtement il faut découvrir et créer la familiarité de la parole et de l'esprit, ce qui donnera à nos pensées le poids de la vie.

Ainsi il y a une poésie qui veut se passer des sens. Mallarmé aurait pu l'inventer. Quand, par l'union de la contemplation et de l'invention et l'étroite solidarité de la pensée et du langage la vie atteint à un absolu que la vie ne peut pas porter, derrière elle est resté le rythme, avec l'émotion, tout ce qui faisait la poésie; ce qui fait l'acte échappe à ce qui faisait l'homme et cependant c'est l'homme et il agit.

.....

.....

.....

Un grand dessein exécuté *à peu de frais*, dont le résultat, pour négatif qu'il soit, déploie ses consé-

quences avec une magnificence épuisante : la plus parfaite méthode de connaissance, la plus savante, et la plus désintéressée en ses applications, ne nous permet même pas d'objectiver son principe. Elle s'endiable et dévore sa substance plutôt que de servir jusqu'au bout. L'artifice scientifique de Paulhan a été de faire agir son raisonnement sur les choses et les supposer un peu plus réelles qu'elles ne sont; de les projeter sur un plan planétaire où il oppose un peu plus qu'il n'est naturel le penser et le sentir; afin que sa méthode, dans son mouvement intérieur, soit toujours et régulièrement le témoin d'une réalité qui se dérobait tant qu'elle n'était pas l'expression même de cette méthode.

Si bien que cette connaissance n'atteignait la pensée et le langage que dans l'effort qu'ils avaient fait pour la douer d'un pouvor sur le réel.

Durcir les objets de notre investigation afin de nous montrer que même avec ce léger avantage ils n'ont jamais été des choses et que notre prise était illusoire. Reste à prouver que l'effort de les rendre un peu plus réels n'est pas justement ce qui les a vidés de leur contenu. C'est fait. La clarté, la distinction dans l'analyse étaient l'ouvrage de l'auteur. Les éléments de l'analyse, loin de décomposer le réel sur lequel sa curiosité s'exerçait étaient les déformations particulières qu'à ce réel il devait imposer pour en nourrir la pensée. Notre méthode n'a fait qu'une bouchée de l'énoncé de notre méthode. Penser la pensée, c'est penser une image de la pensée, et le langage l'apparence du langage. Et si ressemblantes que soient ces ombres elles se laissent agir par le passage de la réflexion qui les dérègle, en fausse le jeu.

Après ce long et utile chemin, tout nous reste à dire. Si Paulhan a mené la thèse de Descartes dans une impasse, et s'il l'a épuisée dans une connaissance exhaustive des lettres, c'est afin de purifier son inspiration de tout son savoir et de débarrasser son esprit de ses structures apparentes. La connaissance est pour lui la voie du dépouillement; mais son dépouillement est créateur, il est l'aube de la création, il est commencement. Et tant de diversions, si utiles d'ailleurs à la science des lettres, si fécondes, n'ont été possibles qu'autant que, sous sa forme morale, il était empêché

par tout le réel, à longueur d'être, de se connaître comme commencement.

Le livre de Jean Paulhan est un document littéraire unique à l'appui d'une tentative métaphysique sans précédent dans l'histoire des sciences. Mais, sous cette forme raide et froide, il est autre chose et tout brûlant de passion. Au nom des écrivains *il déclare que c'est paralyser la pensée que de cristalliser la méthodologie dans une forme fixe,* mais il le dit en écrivain; et comme par le sacrifice fait à son temps d'une vocation dramatique, sous le poids d'un tempérament qui lui fait mettre en jeu de l'action. Il ne dit pas il fait dire. Il n'a pas jugé la philosophie de Descartes, il l'a obligée à juger sa méthode. C'est-à-dire, pour voir les choses avec les yeux du savant, qu'il envisage le réel à la lumière des cas particuliers ; mais — pour rendre en même temps hommage à son sens poétique — qu'il ne retient rien que la vie ne l'ait connu avec lui.

C'étaient les mots, ici, qui philosophaient et non l'auteur. Les penseurs vont se trouver en défaut; et le savant qui, séduit par l'exactitude scientifique du vocabulaire, attendrait des conclusions selon ses besoins ne manquera pas d'être désorienté par la multiplicité des perspectives que ce monument d'exactitude a ouvertes en se développant dans les trois dimensions d'une étendue objective. L'œuvre de Paulhan est l'aventure métaphysique d'une conception artistique. Ce n'est pas une prise sur un réel de convention qu'elle va nous donner, mais, en épilogue d'une épopée de la connaissance et comme la moralité de ce roman d'aventures vraies, le réel même, dans son rythme inconcevable, avec un accent inattendu et conçu selon une façon nouvelle de sentir. La vérité qu'ici il s'agit d'atteindre est une vérité poétique c'est-à-dire à laquelle l'être physique est accordé et dont l'espèce saisissable nous aiderait plutôt à former l'idée de vérité qu'elle n'aurait besoin de celle-ci pour nous toucher : une vérité principe d'assentiment et ingrédient de l'unité.

La position de Paulhan est très forte parce qu'elle est appuyée sur l'expérience de la vie et non sur l'expression d'un désir.

Il n'y a qu'une connaissance qui ne soit pas illu-

soire, celle qui ne peut être acquise sans aussitôt se partager; la vérité vaine en soi, marque le pôle extrême de l'angoisse humaine, son lien avec l'espoir, c'est à dire avec les autres hommes.

Et celui-ci a poussé le soin d'humaniser son œuvre jusqu'à l'édifier à la ressemblance d'une conscience où l'essentiel se voile; et, afin de ne jamais partager les vicissitudes de l'exprimé, se fait silence. *Il faut épargner l'épreuve de la parole à ce qui est à éterniser.* Car on dirait que le langage, au lieu de consacrer la plus haute dignité de l'homme, commémore une espèce de catastrophe. C'est pour cela qu'étranger à la Terreur, étranger à la rhétorique, le vrai poète voulait proscrire les lieux-communs sans avoir eu à soupçonner leur existence.

Un langage qui ne servirait pas à l'expression et à l'échange ne mériterait pas d'être appelé langage. Il y a dans ce parti-pris un absolu de volonté que nous n'avons trouvé que dans le désespoir. Paulhan a accepté provisoirement la défaite de l'âme devant les mots, et en soumettant tous les problèmes de l'invention à la procédure de l'écrit, il a gagé avec toute sa vie une connaissance que les autres ne font qu'entrevoir.

Acceptation tragique : l'invention de la parole a mis fin à une espèce d'innocence et a créé les catégories morales. Nous sommes dans un labyrinthe dont les mots ne nous sortiront pas... Certaines certitudes qu'il est impossible d'aborder de front et qui se refusent à entrer dans une proposition construite sur le modèle courant se reposent sur des perspectives d'idées quelquefois contradictoires, comme si elles étaient la vision immédiate d'un esprit qui s'est soumis à une certaine discipline. La vérité ne se révèle directement qu'à un esprit où règne un certain ordre : elle n'est pas faite pour le langage, elle n'est pas faite pour la pensée. Il nous faut renoncer à l'illusion que les choses nous diront leur secret en nous éclairant sur le nôtre.

A l'horizon d'une recherche où la pensée se montra continuellement jalouse de son peu de bien et refusée à l'illusion se lève une vérité d'essence dramatique.

Je sais bien qu'il y avait en nous une idée du lieu

commun qui ne venait pas de l'expérience; les sens se bornaient à nous donner des occasions de l'examiner, les sens ?... Et de la connaître sous une forme à laquelle nous opposons son fond insondable.

Mais il y avait, indéniablement, deux attitudes à caractériser et peut-être décrivent-elles ce que nous avons été tour à tour : l'orgueil de l'homme qui veut atteindre par le langage à la réalité par excellence, une folie qui le persuade que la magnificence de l'expression l'autorise à se passer des choses. Son langage forge l'excellence de son être dans l'esprit des autres.

Il faut invoquer contre lui l'attitude de celui qui apporte un soin extrême à distinguer la connaissance de l'expérience. Rigueur impitoyable de l'observateur de sang-froid : Connait-on ? Que connait-on ? La pensée peut-elle servir d'objet à elle-même. ?

Quand la solution du problème approche, il nous faut l'aider à donner une figure à notre façon de le poser. La vie des lettres, pour intéresser notre idée de la vie avait dû prendre la forme de ce problème et finir par authentifier le biais pour le poser. Même le recours à des expédients poétiques est légitime quand il s'agit de communiquer au lecteur l'angoisse devant le réel qui a rendu possible le mouvement de création. Se mettre à l'école de la vie, c'est bien apprendre comment les choses y commencent.

Dans la pensée de Paulhan, il y a la profonde empreinte d'un sursaut devant l'abîme. De même qu'il n'y a pas d'intermédiaire entre les positions du naufragé et le haletant accès au récif qui le sauve, il y a toute la hauteur arbitraire d'un doute vaincu à l'origine de la dialectique Paulhanienne ; une attitude originelle dans sa pensée dont nulle idée ne peut rendre compte, comme si une telle profondeur dans le doute se refusait à être comblée, mais qu'il appartint à l'homme de la dominer. Et qu'il fallût accepter, avec la faveur de la pensée, l'idée que celle-ci a une certaine *taille*. Comme s'il lui avait suffi de s'arracher à l'indivisibilité pour combler le retard qu'elle a sur l'immensité. On dirait que, dans la tourmente de cet espace zodiacal, il est donné à des grandeurs incommensurables d'être également *au titre* de l'étendue :

Ainsi, un problème portant uniquement sur la logique de l'expression a pu résoudre tous les cas particuliers de l'invention.

L'attitude de Paulhan s'oppose à l'outrecuidance de ceux qui cherchent en eux-mêmes un commencement à l'opération de l'esprit.

Il n'est pas une notion dont ils ne pensent qu'elle avait en eux ses limbes et son âge d'or. Ce n'est pas d'elle qu'ils la tiennent, ils la tiennent d'eux-mêmes. Ils ont fini par se persuader que leur conscience pouvait se rendre première à ce qu'elle conçoit, comme si elle pouvait être sa propre lueur avant que d'être son contenu. On le voit bien à l'impertinence de ceux qui, pour signifier ce vide total de l'âme disent qu'ils y ont fait table rase, alors que pour concevoir le prétendu vide de leur esprit, ils ont été obligés d'y disposer un ameublement. Dans l'esprit pur, il y a une table de plus que dans l'esprit meublé. Et d'un esprit où le vide total serait accompli, soyons sûrs qu'il ne resterait que toutes les choses.

Ils avaient voulu transporter dans le domaine de l'invention poétique la découverte royale de l'arithmétique et fonder l'existence du zéro. *Or, Paulhan a compris que, même dans les mathématiques, le un était le premier élément à créer*, quitte à découvrir le zéro à partir de lui en lui retirant une quantité égale à celle dont on l'a formé (1 — 1). C'est un peu ce qu'il fait lorsqu'il donne en pâture à sa méthode de l'énoncé des règles auxquelles il s'est conformé. La machine qui, à travers toutes les directions de l'étendue mentale, a découpé son mécanisme dans les perspectives trompeuses d'un firmament changeant ne sépare tout à fait le langage de la pensée que dans la forme dont elle est issue : elle n'a de prise que sur le fait dont elle est le symbole.

Ce ne serait pas un fait intellectuel remarquable que l'esprit ait découvert les deux pôles d'une notion, si ce ne lui était le plus sûr moyen d'en éprouver l'unité.

A l'auteur des Fleurs de Tarbes, nous avons reconnu le droit d'opposer les tendances qui se disputent l'esprit du poète et d'en extraire les sels. Il nous a semblé même que c'était une trouvaille d'expérimentateur que d'enrichir artificiellement des données auxquelles il s'était réservé de démontrer avec éclat leur inexistence objective. Mais on dirait que le privilège accordé aux objets de l'analyse ne les affecte pas d'un

grossissement égal parce qu'elles n'entrent pas dans leur indentique champ d'action avec un taux égal d'existence. L'une est vassale de l'autre ; par une dérogation que ce texte impose aux rapports qu'elles ont hors de lui. Notions consanguines qui ne supportent pas de la même façon l'épreuve de la séparation. Parce que, instruments dans les Fleurs de Tarbes d'une confrontation perpétuelle entre la sensibilité et l'intellect, elles ne chargent pas d'un poids égal les deux faces psychologiques de l'évènement ; et qu'il en est une que l'auteur ne peut jamais tout à fait cesser de penser.

Situation dramatique développée à la ressemblance du dialogue à un personnage qui inspira à Rimbaud Michel et Christine. Déséquilibre que l'on peut, artistiquement, nommer providentiel puisqu'il incorpore au texte un pressentiment de la solution. Ainsi le spectateur de ce vaudeville de foire devinait-il sous les traits de l'amant le visage de la jeune fille qui lui passerait l'anneau nuptial à travers les barreaux d'une prison.

Peut-être est-elle l'essence même de la vie, l'illusion qui, tout le long de l'ouvrage, oppose des tendances sœurs et qui ont dans leur nature de se donner pour leur contraire.

La forme naïve d'une notion doit opérer un tour complet sur elle-même et s'élever sur son contraire pour se douer de sa véritable portée. Il en était bien ainsi de la terreur dont l'exigence profonde avait besoin qu'elle fût gobée comme un appat par la rhétorique qu'il lui fallait intégrer.

Il y avait une jeune fille que la tyrannie de son amant faisait dépérir. Sa mère qui voyait leurs relations sans en deviner la nature, un jour, me dit : « C'est la faute de cet individu qu'elle écoute aveuglément ; il doit lui conseiller de maigrir, je vais lui défendre de le revoir. » Mais le fait est qu'elle réussit à les séparer et que la fille engraissa. Et peut-être convient-il à l'économie rhétorique de la terreur qu'elle demeure obtuse à ces tourments...

Et cependant, le lecteur de bonne foi regrettera que la Terreur n'ait pas été au préalable définie dans une préface. Cela nuit un peu à l'intérêt de l'ouvrage que la curiosité une fois éveillée et satisfaite par l'analyse

d'une donnée critique, elle doive, pour ainsi dire, renouveler son attention, en l'honneur d'une question intacte. Il ne doit rien se passer dans un texte pour l'empêcher d'agir avec plus de finesse et de parler de plus près à l'entendement avec son tout qu'avec l'une quelconque de ses parties.

L'angoisse du nouvel Hamlet. Attentif à sa propre voix où résonne la cloche d'Igitur, l'homme soupçonne qu'il est le spectre de l'homme. Son corps n'est que l'image inversée de son être réel qui l'étouffe avec tout ce qui existe et ne tire pour lui de l'univers entier que des échos : la réverbération de son inquiétude infinie où l'ombre de la parole révèle à quelques sourciers qu'elle est la dégradation du silence. Mais quel silence, sinon l'image équivoque de l'indifférence infinie ! On ne peut pas mourir du désespoir si on est né de lui, mais c'est la pire épreuve que d'arracher à la pensée des arguments pour y être reconduit. Ici jaillirait avec une force terrible le serment de tout homme qui veut partager les dangers et les devoirs de son temps. Paulhan ne se résigne pas. De la totalité dont il est l'attente et la nostalgie l'artiste est aussi l'expression douloureuse. Et d'abord, connaître ce sera connaître l'homme. Le savoir a nié le savoir, mais l'ignorance a des ailes et l'exigence de la révélation est enfin créée. Puisque la clarté est une lumière artificielle, nous devons aller avec elle et par elle jusqu'aux sources vivantes dont elle est l'image. La clarté intellectuelle est une sensation, le signe d'une présence, un langage : il nous faut : « *nous rendre attentifs à entendre ces idées claires suivant l'idée insaisissable, obscure, mais rayonnante dont elles se détachent et d'où vient ce qui leur échoit de sens et de clarté.* »

S'il est vrai que la critique ne doit pas se contenter de commenter l'œuvre d'un auteur, mais qu'elle doit déclarer encore à quoi elle le promet, nous avons le droit de signaler ici que Jean Paulhan est, plus que les autres chefs d'écoles, sensible à la plasticité illimitée de la nature humaine ; et qu'il n'a de bonheur réel qu'à montrer là la souplesse de la jeunesse, là un point d'enfance, là le pressentiment d'une éclosion. Sa poétique participe de cette disposition, entrainant tout son système littéraire dans ce durcissement volontaire de la personne engagée et comme jetée vers

les lieux vrais de l'action à accomplir, de l'intervention efficace, plus loin, toujours plus loin, avec des idées de plus en plus changées en des forces, vers l'endroit dangereux où l'être est en fusion, avec sa masse bouleversée comme de mille bras qui ne savent encore s'ils appellent ou repoussent, mais à la terrible insurrection desquels on ne peut opposer que de la dureté, et peut-être l'endurcissement calculé du cœur.

Mais il a triomphé de la pire faiblesse de notre temps : il n'a jamais voulu user de la faculté d'ignorer, l'oubli n'est pas à son service, il n'est pas au service de l'oubli : il ne s'est jamais moins dispensé de comprendre que lorsqu'il comprenait du premier coup.

Gérard de Nerval, dans un récit de voyage, décrit le sabre que maniait (rarement) le bourreau d'une petite principauté allemande. Dans le bord le plus épais de cette lame courbe et partiellement creuse, il y avait une petite provision de mercure qui, de tout son poids, tirait soudain sur la pointe où l'avait jetée le geste de frapper. Phénoménologiquement, la solution à la difficulté du décollement provient d'une astuce pareille à celle du bourreau anglais qui monte sur les épaules du pendu trop léger ou trop solidement vertébré. Pour exécuter la méthode Cartésienne, Paulhan a choisi le sabre à mercure. Par la place fort habile d'un mot dans le principe général qu'il prête au philosophe : « *Je tenais que notre pensée n'est en aucun cas soumise ni confondue à ses objets, mais indépendante au point que l'on puisse entièrement se fier aux intuitions simples qu'elle nous en donne* (1).

Artifice extrêmement remarquable, la place, l'a-propos d'un seul mot remettant à l'histoire des idées la responsabilité du procès-verbal de carence.

Cependant, une question est demeurée entière : la clarté qui s'élabore dans un esprit convenablement appliqué est-elle à l'image de la vérité, ou en figure-t-elle l'éloignement et l'inaccessibilité ?

---

(1) Je sais que Paulhan n'exécute pas la méthode, au contraire. Et qu'il s'appuie sur sa perfection au contraire pour démontrer qu'à partir d'un certain point la méthode la mieux éprouvée refuse de servir. Mettons que j'aie dit : « Pour nier l'efficacité de la méthode... »

C'est au moment où Paulhan va nous quitter qu'il nous est demandé le plus de vigilance. Nous allons retrouver la Terreur et la Rhétorique, mais si elles ont été tout d'abord pour nous des éléments d'information, *en les purifiant de leur contenu symbolique nous les aurons transformées en des forces.* Elles étaient les prétextes que se donnaient les écrivains pour porter leurs chaînes. Elles subsistent, posées désormais par la connaissance et non plus par le refus de connaitre. Jadis tendances à la Liberté, elles sont des tendances de la Liberté.

Une vraie révolution de palais. Il n'y en a pas qui inspire d'actes plus résolus, plus froidement implacables. Qu'on ne s'y trompe pas ! La nouvelle en est donnée en termes fort galants et faits pour plaire à ceux qui exigent, et parfois le revolver au poing, qu'on les rassure. Pourtant, on n'était pas encore allé si loin et la gravité du ton, ici, le poids de la délibération morale nous garantissent qu'il n'y a pas de repentir à attendre de celui qui a construit sur ses audaces au lieu de les développer à la pointe de son système. C'est clair. L'objet est à trouver, coûte que coûte. Une déclaration froide et cependant emportée, claire, sans concession au goût et à l'illusion vient donner un rôle historique à l'acte de Lafcadio, au matérialisme rayonnant de Max Ernst, cependant que la critique, enrichie, fait ses comptes et révise sa méthodologie. *Le cycle subjectif est fermé,* et comme sa loi sévissait aussi dans le monde que nous avions dressé contre lui, la preuve éclate, enfin que le réel-réel est plus loin, pressenti dans la mise en défaut de notre perception qui n'était que le prolongement et la résultante de notre vie intérieure. Comme le prisonnier après sa levée d'écrou se trouve encore enfermé par l'interdiction de séjour et doit changer d'identité, rompre avec lui-même s'il veut que la Liberté soit un mot à oublier, l'écrivain héritier d'une longue tradition subjective s'est aperçu que le monde partageait son exil intérieur, et qu'il y avait partout des portes à briser : dans la pensée, dans la vie, dans le langage.

Les termes du problème sont restés les mêmes. Mais comme nous avons changé ! Le vocabulaire, même de Paulhan faisait ressortir cette possibilité et

à l'abri de ses découvertes poétiques, introduisait la certitude réconfortante que tout échange intellectuel modifiait une position physique. Aussi n'est-ce pas seulement un sens nouveau que nous découvrons à l'alternative littéraire qu'il nous proposait : « Terreur ou rhétorique » *On peut changer l'homme*. Et tant que la réalité physique, approchée dans cette certitude n'aura pas détruit la réalité logique, les méthodes littéraires resteront des vues de l'esprit, rigoureusement équivalentes en attendant d'être conciliées dans l'invention d'une méthode plus haute, qui engage l'homme tout entier et sa vie avant lui. Elles avaient été d'un secours égal à l'illusion de nous libérer.

Jetons un coup d'œil autour de nous. On se détourne du Grand Meaulnes ; on abandonne Proust. Les poètes cherchent d'autres voies. Nous lisons Rilke, non à cause de ce qu'il a mis dans son œuvre, mais à cause de lui. On comprend enfin Eluard. La poésie est dans la rue. Une œuvre rude nous attend. Rien ne sera fait par des hommes qui prendraient le langage comme on le leur a donné, et qui continueraient à en faire la transposition fidèle d'une vie encore attachée au sommeil. Parce que le langage porte en lui des puissances de négation infinies, et qu'il ne crée rien qu'il ne puisse détruire d'un mot, il est sans doute le seul instrument qualifié pour atteindre le réel, le mettre sans nous endormir, à l'échelle de son pouvoir infini. Je crois que Lautréamont l'avait vu non que je prenne l'exemple des « Poésies » où la négation apparait comme un artifice littéraire, mais pour l'usage dialectique qu'il avait à l'insu de tous, déjà fait de celle-ci en édifiant les chants de Maldoror sur l'interprétation négative de textes mystiques, en développant dans le climat de la pensée des textes de Suso et de Gœrres.

Joe BOUSQUET.

La Nuit parle

J'ai rejeté le Temps bien loin de mes épaules,
Vos songes, mes humains, sont mon plus vrai man-
[teau ;
Mes genoux, faits d'espace et de collines molles,
Semblables au destin cheminent sans un mot.

Je passe, brune et lente, en la brume des fleuves,
Je n'y laisse flotter que mon indifférence !
Mais d'où vient que les eaux, le dos courbé, s'abreu-
[.vent
Comme des bœufs tous noirs, à ma fraicheur im-
[mense ?

Les talus, quand j'y dors, semblent guéris des ronces ;
Les arbres que je prends, je ne sens rien pour eux,
En eux, je n'ai jamais tenu que mon silence
Et voilà qu'on m'apprend que je les rends heureux !

Hélas ! Ne pas savoir pourquoi je suis si douce !
Me direz-vous comment je puis tant vous aimer ?
Mes propres pas me sont plus muets que la mousse !
Par moi sauvés de tout, vous m'avez tous blessée.

BERGERIE.

Avec une lenteur où bouge un paysage
Les clochettes à brebis du songe
Prétendent descendre des montagnes

Et l'âme, animale et sereine
Sous les cyprès que la brume amenuise,
Rumine une voix dans sa laine,

Une voix d'eau blessée pour épines,
Une voix de fruits pour l'eau des plaines,
Une voix d'eau tendre pour Beethoven.

Même si j'étais mort,
La voix serait toujours
En tout bosquet bienfaitrice mutine.

Je me suis depuis lors
Fait mendiant d'images.
Nul noisetier, nul trèfle ne me refuse.

Armand Robin.

Borgia

Une salle d'audience privée, au Vatican.
Alexandre VI est assis dans un haut fauteuil. Laetitia, à ses côtés, tient une corbeille de fruits. Il les partage avec elle.

ALEXANDRE. — Tiens, un raisin, le plus gros.

LAETITIA. — Ce n'est pas vrai.

ALEXANDRE. — Ce n'est pas le plus gros ?

LAETITIA. — Ce serait la première fois qu'il ne serait pas pour vous.

ALEXANDRE (*menaçant*). — Emilia !

LAETITIA. — Non : Laetitia.

ALEXANDRE. — Laetitia ? Bravo. Tu sais ce que cela veut dire ? Et celui-là, encore plus gros !

LAETITIA. — Pour moi ! — Laetitia : je ne sais pas ce que ça veut dire, mais c'est bien joli.

(*Il met le raisin en bouche, elle veut le lui reprendre, grands rires.*
Entre un Moine, sévère et ascétique. Il se penche comme il peut à l'oreille d'Alexandre).

ALEXANDRE. — Eh bien qu'il entre, qu'il entre !

(*Le Moine se retire*).

LAETITIA. — Je l'ai !

ALEXANDRE. — Donne-le moi, la moitié !

LAETITIA. — Non !

ALEXANDRE. — Tu me donnes chaud.

LAETITIA. — Et maintenant, une pêche ?

ALEXANDRE. — Une figue.

LAETITIA. — Une figue — polisson...

ALEXANDRE. — Bien épluchée...

LAETITIA. — Juteuse ! Laissez-moi l'ouvrir !

---

(1) La scène qui suit constitue le premier tableau de l'acte II.

(*Elle la lui met en bouche en riant. A ce moment entre Savonarole. Il est suivi de près par le Moine et deux Gardes athlétiques. Alexandre, comme si rien ne s'était passé*)

ALEXANDRE. — Tu m'étouffes !

LAETITIA. — Gourmand !

ALEXANDRE. — Encore une !

LAETITIA (*un peu gênée*). — Il y a du monde.

ALEXANDRE. — Encore une ! (*Elle la lui offre. Il la plonge entre ses seins*) Et au jus de pêches ! (*Puis, la bouche pleine, à Savonarole*) Le baiser !

(*Il lève le pied. Savonarole hausse les épaules*)

Quoi on ne veut pas la baiser, la mule du Pape ?

(*Savonarole se détourne. Silence*)

LAETITIA. — Voulez-vous...

(*Il la repousse. Aux Gardes*)

ALEXANDRE. — Amenez l'hérétique ! Le baiser, le baise-mule !

(*Savonarole poussé devant lui, reste impassible. Alexandre fait un signe aux Gardes, qui saisissent Savonarole et le penchent de force sur le pied du Pape*)

Dans la bouche, sur toute la langue ! (*il lui fourrage le visage*). C'est bien. .

(*Les Gardes lâchent Savonarole qui se dégage et recule. Silence*)

Regarde, Laetita, s'il est beau, et conforme à sa légende : Jérôme Savonarole !

LAETITIA. — C'est...

ALEXANDRE. — Oui. Il est un peu troublé. Il ne s'est jamais trouvé devant un Pape...

SAVONAROLE. — Il n'en est qu'un seul, ici, qui tremble comme le rocher où gronde le feu de Dieu, vous, Alexandre Borgia, pape apostat !

ALEXANDRE (*après un moment*). — Ah oui — (*tranquille*) Il y a, en effet, beaucoup de monde ici. Retirez-vous.

(*Les Gardes sortent*)

LAETITIA. — Moi aussi ?

SAVONAROLE. — Où que vous soyez, vous entendrez ma voix !

ALEXANDRE. — A tout à l'heure, ma petite Laetitia !

SAVONAROLE. — Allez et priez, les temps sont proches...!

(*Laetitia sort épouvantée. Silence*).

ALEXANDRE. — Alors ?

SAVONAROLE. — Je suis ici, pape Alexandre, pareil à la colonne en marche, celle qui (*Mais Alexandre s'est levé, vient vers lui. Savonarole étonné s'arrête*) Quoi...

ALEXANDRE. — Vous croyez que je vais vous laisser devant moi, immobile et superbe, image même de l'imprécateur ? Non, mon ami, le rôle est beau, mais par trop facile ! (*il prend une chaise et l'offre à Savonarole*) Asseyez-vous.

SAVONAROLE. — Je n'ai pas d'ordres à recevoir de celui qui, bravant...

ALEXANDRE (*lui plantant la chaise sous le nez*). — Asseyez-vous ! (*Médusé, Savonarole s'exécute*) Je vous écoute.

SAVONAROLE. — Vous osez vous moquer, alors que je viens ici, le glaive à la main...

ALEXANDRE. — ...sur un ordre du Pape.

SAVONAROLE. — Sur un ordre du Ciel !

ALEXANDRE. — Nous sommes entre prêtres, Savonarole. Vous voudrez bien laisser de telles formules. Le rire des Augures, hélas, ne nous est pas permis ; invoquer une chose, c'est déjà la mettre en doute. Faites-moi grâce de la Providence et de tous les Saints. Ne me parlez que des choses de la terre — je sais, mieux que vous, y faire la part du Ciel. (*Silence*) Ce discours vous étonne ?

Je sais, vous parlez, généralement, au nom de Dieu...

SAVONAROLE. — Mes paroles ne m'appartiennent plus !

ALEXANDRE. — Sans doute. Mais voici, je voudrais...

SAVONAROLE. — Je n'ai pas d'ordres à recevoir !

ALEXANDRE (*soudain imposant*). — Mon ami, je ne sais ce qui résultera de cet entretien — je n'ai pas comme vous, hélas, le don de prophétie. Toutefois, jusqu'à sa conclusion, vous observerez nos états respectifs. Devant moi, Alexandre VI, Pape, comparaît Frère Jérôme, dominicain, en passe d'excommunication.

(*Haut le corps de Savonarole. Il finit par baisser la tête. Silence*)

SAVONAROLE. — C'est bien.

ALEXANDRE (*plus doux*). — Vous êtes reçu par le Saint-Père, en audience privée. Réjouissez-vous de cette faveur. Rien ne m'eût empêché de vous recevoir, mêlé à trois cents pélerins.

SAVONAROLE. — Vous avez eu peur ! J'aurais clamé la vérité, aux quatre vents du ciel !

ALEXANDRE. — Je sais, vous clamez beaucoup. C'est pourquoi je vous reçois ici, où vous pouvez crier à votre aise. Les murs sont épais, et il n'y a derrière cette porte que deux gardes, tous deux suisses, et un peu sourds.

SAVONAROLE. — La vérité est en marche, elle assiège les murs !

ALEXANDRE. — Bien. Vous allez donc nous répéter vos sermons de Florence.

SAVONAROLE. — Vous les connaissez, je pense. Vos espions couvrent le diocèse !

ALEXANDRE. — Je voudrais les entendre dans le mouvement. Il est possible que ce ne soient pas vos idées, mais leur expression qui soulèvent le peuple.

SAVONAROLE. — Je suis sans force et sans pensée — la voix de Dieu parle par ma bouche !

ALEXANDRE. — Imprudent...

SAVONAROLE. — Quoi que vous fassiez, quelque rempart que vous dressiez autour de vous, ma parole vous atteindra comme la foudre !

ALEXANDRE. — Oui (*sens : continuez*).

SAVONAROLE. — Je suis venu, poussé dans le dos par une main brûlante. Jamais je n'ai dû demander mon chemin, c'est Elle qui m'a conduit ici, malgré mille embûches. Et me voilà, dans ce Palais rongé de pourriture ; j'ai eu le courage de franchir ce seuil — mes sandales qui jamais n'ont connu que la pure pierre des cloîtres viennent ici, glisser dans le sperme et le sang...!

ALEXANDRE. — Alors...

SAVONAROLE. — Me voici devant vous, et je n'ose encore y croire. Je ne suis pas encore foudroyé par l'horreur. Il est là, devant moi, je puis le toucher cet être dont l'existence abjecte fait rouler son écume jusqu'aux confins de l'Eglise ! Depuis votre élection, depuis que vous régnez sur le monde chrétien plongé dans la stupeur, tandis qu'éclate au loin, au long des

ceintures de la mer, les rires des peuples sans dieu — il n'est pas un crime dont vous n'ayez fait la fortune, pas une faute que vous n'ayez célébrée, pas un péché dont vous n'ayez épuisé toutes les formes et tous les prolongements. Voyez, voyez, gens de la chrétienté, voici tous les degrés du meurtre et de la concupiscence, le Pape enfin vous donne, du mal en chacun de ses modes, la mesure exemplaire !

Voici devant moi le Monstre aux Quatre Têtes, celui que si souvent j'ai livré à la fureur du peuple — voici ce visage aussi blême que le spectre de l'aube, cette peau que le plaisir a marqué de ses ongles de fer, voilà ce corps où suintent les humeurs et le pus, ruine effroyable, vos chasubles d'or vous servent de béquilles ! — bouche tendue, lèvres gonflées par les baisers immondes, mains de fille et de maquerelle, regard où s'agite la lueur des chairs nues — Alexandre, Alexandre, pape au masque de porc !...

(*Il s'arrête. Alexandre est resté impassible. Puis, tranquille*)

ALEXANDRE. — Vous alliez, je crois, me maudire ?

SAVONAROLE. — Oui !

ALEXANDRE. — Mais vous avez eu peur. Vous vous êtes rappelé, tout à coup, que vous n'en aviez pas le pouvoir...

SAVONAROLE. — La Bête aux Yeux Bigles se moque de frère Jérôme !

(*Temps*)

ALEXANDRE. — Vous êtes poète, Savonarole.

SAVONAROLE. — Quoi ? Je...?

ALEXANDRE. — Je vous écoute. Je vous admire, vos prédications doivent être irrésistibles.

SAVONAROLE. — J'ai toute licence et toute-puissance ! C'est Dieu lui-même qui parle par ma bouche !

ALEXANDRE. — C'est ce que, précisément, il faudrait établir.

SAVONAROLE. — On ne fait pas la preuve de l'Improuvable !

ALEXANDRE. — On fait la preuve de l'Imposture.

SAVONAROLE. — Vous raillez encore !

ALEXANDRE (*incisif*). — Vous avez prédit, n'est-ce pas, l'arrivée d'un nouveau Cyrus ?

SAVONAROLE. — Un nouveau Cyrus, oui, à la tête de cent mille hommes, venus des vagues de la mer...!

ALEXANDRE. — Oui, oui : mais vous saviez, à ce moment-là, que le roi de France, oui, Charles VIII, allait entrer en Italie, à la tête d'une armée considérable.

SAVONAROLE. — Je...

ALEXANDRE. — N'est-ce pas ?

SAVONAROLE. — Si je le savais, je... Vous mentez !

ALEXANDRE. — Vous avez dit aussi, au cours de vos sermons : « si je mens, Dieu ment pas ma bouche ! » Quelle imprudence...

SAVONAROLE. — Vous savez...?

ALEXANDRE. — Tous vos sermons sont consignés. J'en connais de mémoire des passages entiers.

SAVONAROLE. — Vous voulez me faire peur ?

ALEXANDRE. — Vous êtes une force de la nature ; le monde a besoin, de temps à autre, de ces cyclones dévastateurs. A d'autres, plus avisés, de reconstruire.

SAVONAROLE. — Mon édifice est là, qui flamboie au Soleil de demain !

ALEXANDRE. — Tout Florence, grâce à vous, n'est plus qu'un vaste couvent. C'est absurde, et contraire à toutes les dispositions de l'Eglise. Les hommes et les femmes sont faits pour faire leur salut dans le siècle. C'est parfois beaucoup plus difficile, croyez-moi.

SAVONAROLE. — Ils n'ont plus d'autre souci que leur fin dernière !

ALEXANDRE. — Mais vous poursuivez, vous, un dessein temporel.

SAVONAROLE. — Quoi ?

ALEXANDRE. — Vous êtes un profond politique.

SAVONAROLE. — J'ignore le calcul et l'ordure !

ALEXANDRE. — Ces œuvres d'art que vous avez détruites, ces œuvres de l'esprit jetées dans les flammes, était-ce, vraiment par un souci d'épuration ? Ou pour vous assurer un facile triomphe, en flattant ce que le peuple a de plus bas, son goût du pillage et de la destruction. Et à quoi bon — vous n'y trouvez même pas un plaisir d'iconoclaste, vous ne voyez aucune différence entre une Vénus et une enseigne de parfumeur.

SAVONAROLE. — Vos sarcasmes ne m'atteignent pas!

ALEXANDRE. — Vous êtes un tribun, frère Jérôme ! Grossier, mal rasé, les cheveux trop longs et, sur le capuchon, cette nuée de pellicules qui attendrit le populaire.

SAVONAROLE. — La Bête aux Trois Cornes crache sur l'envoyé de Dieu !

ALEXANDRE. — Votre lyrisme a réponse à tout. Vous avez beaucoup pratiqué l'Apocalypse. L'Eglise, dans sa sagesse, a mis à la disposition des gens de votre sorte quelques textes obscurs et magnifiques, dont ils abusent à loisir. Cela vous permet de ne pas toucher aux autres.

SAVONAROLE. — Je lis à livre ouvert dans la pensée de l'Hermétique !

(*Silence*)

ALEXANDRE. — J'ai besoin de vous, Savonarole.

SAVONAROLE. — Ha ! On ne mêle pas l'eau pure à l'excrément !

ALEXANDRE. — J'ai besoin de toutes les forces de l'Eglise, quelles qu'elles soient. Taisez-vous ! Ecoutez-moi. Je reprends, vous le savez, le grand dessein d'Innocent III. Je vais assurer, définitivement, le pouvoir temporel de la Papauté.

SAVONAROLE (*railleur*). — Ha !

ALEXANDRE. — Je vais reprendre Naples et la Sicile, assujettir vos républiques, l'Italie toute entière sera l'Etat du Pape. César Borgia, le chef de nos armées...

SAVONAROLE. — Le fils de la putain !

ALEXANDRE. — Vous êtes fatigant, Jérôme. Je vous demande si vous voulez être des miens. Votre mouvement m'intéresse. Je préfère m'entendre avec le peuple de Florence qu'avec les Médicis.

SAVONAROLE. — Mon peuple n'est pas à vendre !

ALEXANDRE. — Je puis vous offrir, moine...

SAVONAROLE. — M'offrir quelque chose, à moi...?

ALEXANDRE. — Le chapeau de cardinal.

SAVONAROLE. — Ha ! Le beau présent, sur un plat de boue !

ALEXANDRE. — Ce n'est pas une réponse.

SAVORANOLE. — Loin de moi, Satan...!

ALEXANDRE (*interrompt, brutal*). — Bon, bon. Vous ne voulez pas comprendre. Tant pis. Tout cela se fera sans vous. J'ai d'autres ennemis et...

SAVONAROLE. — Plus rien ne peut se faire, la course du temps est arrêtée !

(*Silence*)

ALEXANDRE. — Vous refusez la robe cardinalice.

Vous avez raison. Je vous vois mal, couvert de velours et de dentelles. Cette bure crasseuse est le meilleur de votre force.

SAVONAROLE. — Ma robe — le Blanc et le Noir, la Mort et la Pureté se partagent ses couleurs !

ALEXANDRE. — C'est vrai. — La Pureté. Seriez-vous, vraiment, un pur...

SAVONAROLE. — Ne souillez point des mots que vous n'entendez plus !

ALEXANDRE. — Ne me tentez pas, Savonarole.

SAVONAROLE. — Quoi ?

ALEXANDRE. — Savez-vous qu'il y a ici, derrière cette tenture, une douzaine de filles nues qui n'attendent qu'un signe...

SAVONAROLE. — Proxénète !

ALEXANDRE. — Elles me sont d'un précieux concours, dans les négociations difficiles... Il n'en faudrait qu'une seule, éblouissante...

SAVONAROLE. — Ma chair a tout oublié de la chair.

ALEXANDRE. — En ce cas...

(*Il marche à pas comptés vers la tenture*)

SAVONAROLE. — Laissez ces malheureuses ! Ne me forcez pas à jeter sur elles mon anathème !

ALEXANDRE (*sourire*). — C'est juste. Vous reculez, dominicain, devant l'épreuve du feu.

SAVONAROLE (*saisi*). — Vous confondez la flamme et la chaleur de la Bête.

ALEXANDRE. — Rien ne serait plus beau, pourtant, et plus propre à me confondre, que de vous voir, les yeux au ciel, impassible, harcelé par un troupeau de bacchantes. Mais je ne vous donnerai pas ce ridicule.

SAVONAROLE. — Vous n'avez que pitié pour celui qui résiste.

ALEXANDRE. — Eh oui, vous auriez des mouvements de pudeur, des gestes affreux de défense et de contraction. L'homme fort, le pur authentique est celui qui pose la main sur le plus beau sein du monde, qui en sait toutes les vertus, et qui le repousse, sans un seul frémissement.

SAVONAROLE. — C'est à quoi, sans doute, vous vous exercez avec elles ?

ALEXANDRE. — Qui sait ?

SAVONAROLE. — Je suis, moi, au-dessus de la tentation !

ALEXANDRE. — Oui, oui, car vous ne la tentez point. Le démon se détourne des natures sans désir, vos humeurs vous refusent les épices et le vin, rien de la douceur des choses n'a jamais pénétré ces mains de cire.

SAVONAROLE. — Vous préférez vos mains blanches, poncées par la luxure.

ALEXANDRE. — Oui, oui, réformateur, il est beau de vilipender le péché, mais il ne serait pas mauvais, pourtant, que vous en puissiez vérifier l'abominable splendeur.

SAVONAROLE. — Vous osez tenter l'envoyé de Dieu, vous voulez me rouler avec vous dans le fleuve aux mille ordures ?

(*Silence*)

ALEXANDRE. — L'« envoyé de Dieu » — vous ne trouvez pas étrange que je reste ainsi devant vous, calme, souriant...

SAVONAROLE. — Pourquoi...

ALEXANDRE. — Alors que tout m'ordonne de châtier sur le champ l'imprécateur !

SAVONAROLE. — Moi !

ALEXANDRE. — La haute Chaise m'attend, là-bas. Tout est prêt. Pourquoi ? Pour vous excommunier, Savoranole, hérétique et faux-prophète.

SAVORANOLE. — Je vous en défie !

ALEXANDRE. — Je suis le Pape, frère Jérôme.

SAVORANOLE. — Vous êtes voué à l'exécration ! Le Pape ! Vous n'avez plus droit aux ornements que vous portez !

ALEXANDRE. — Je n'ai pas le droit d'en porter d'autres.

(*Silence*)

SAVONAROLE. — Etes-vous bien sûr, Borgia, de n'être pas l'Antechrist !

ALEXANDRE (*posé*). — L'Antechrist... C'est une question qu'il faut pouvoir se poser sans orgueil. L'Antechrist — un autre Dieu. Satan lui-même n'oserait y prétendre...

SAVORANOLE. — Vous êtes descendu jusqu'au tréfonds du mal !

ALEXANDRE. — Il n'y a pas de gouffre, pas d'abîme, vous oubliez qu'il n'y a pas de degré dans le mal —

tous ces forfaits que vous me reprochez ne sont pas plus grave qu'une seule de vos distractions, quand vous lisez votre bréviaire...

SAVONAROLE. — Blasphème !

ALEXANDRE. — Article de foi.

SAVONAROLE. — Vous allez connaître la grande réforme. Les temps nouveaux sont proches !

ALEXANDRE. — Les temps sont proches, oui. Vous et vos pareils vous allez bouleverser les fondements de l'Eglise.

SAVONAROLE. — La grande Lumière se répand sur le monde !

ALEXANDRE. — Tout deviendra clair ; oui. Vous direz bientôt la messe en langue profane, vous allez traduire la Bible, donner à chacun le pouvoir d'interprétation — le moindre mortel se met à entendre des voix et communique avec Dieu !

SAVONAROLE. — La révélation...

ALEXANDRE. — Chacun devient prophète et son propre confesseur. Il n'y aura bientôt plus un bon apôtre qui ne fondera sa secte et son temple, plus une vieille folle qui n'aura sa théosophie — Fauteur de schismes et d'hérésies, c'est vous, l'Antechrist !

(*Savonarole lève les deux mains, horrifié. Le Pape rit*)

SAVONAROLE. — Dieu et son Eglise vous ont rejeté de leur sein ! Des larves et des ombres peuplent ce Palais — en vérité, je vous le dis, il n'est plus de Pape au Vatican !

(*Silence*)

ALEXANDRE (*doux*). — Vous posez votre candidature ?

SAVONAROLE. — Je vous ferai déposer par un concile oecunémique !

ALEXANDRE. — L'Eglise ne les reconnaît plus. Le Concile de Nycée, le deuxième, a formellement condamné...

SAVONAROLE. — Je n'en ai cure !

ALEXANDRE. — L'appel à la force ? Vous oubliez que l'Empereur Othon, qui déposa Jean XII, n'a pas...

SAVONAROLE. — Je ne sais rien de l'histoire !

ALEXANDRE. — C'est vrai. Et vous en connaissez trop encore. Vous n'êtes pas un vrai simple...

SAVONAROLE. — Je suis l'Innocent du désert !

ALEXANDRE. — Vous êtes un demi-lettré, frère Jérôme, un primaire qui sait lire — c'est-à-dire, exactement, un imbécile.

SAVONAROLE. — Le Royaume du Ciel est aux pauvres d'esprit !

ALEXANDRE. — Oui, après leur mort. Pour l'instant... (*Silence. Changé*) Et pourtant je vous attendais, Savonarole. Vous auriez pu être celui qui se dresse dans la vie d'un homme et lui présente l'inexorable miroir — mais non. Mes fautes, mes crimes : tout ceci est affaire entre moi et l'Autre....

Je vous attendais, car, en effet, les Temps vont changer. Je suis l'aboutissement, la fin d'une période ; l'Eglise fait l'épreuve de sa force — elle aura bientôt prouvé qu'un Alexandre VI lui-même ne peut rien contre elle.

Mais de grandes choses se préparent. Et moi, qui sais départager ce qui est d'aujourd'hui et ce qui est de toujours, j'espérais découvrir dans vos paroles une indication qui me permette de sauver de l'avenir ce qui peut être sauvé. Mais non. Ta grande voix n'apporte aucun message. Tu n'es qu'un rhéteur, tout en toi n'est que vent et poussière.

SAVONAROLE. — Vous n'êtes pas de ceux qui peuvent m'entendre. Les choses que j'annonce ne sont plus de votre monde.

ALEXANDRE. — Je suis le Pape, Savonarole.

SAVONAROLE. — Anathème sur vous, hérétique et cent fois relaps !

ALEXANDRE. — Me nier, moi, c'est vous nier vous-même !

SAVONAROLE. — Quoi !

ALEXANDRE. — Il fallait voir au-delà des apparences, ne pas confondre la personne et le personnage. Personne au monde n'a le pouvoir de défaire mon investiture ! Peu importe l'homme : il est quelque part un maître, le chef de l'Eglise, et vous êtes devant lui ! Il fallait vous adresser à ce qui est en moi sans visage et sans nom, à cette Chose dont j'ai senti la brûlure lorsque, pour la première fois, la Tiare des Papes est venu serrer mon front. Dans ce corps immonde un esprit souffle, intangible et pur...

SAVONAROLE. — Mais...

ALEXANDRE. — « Pontifex Maximus ».

(*Long silence*)

SAVONAROLE. — Vous croyez me faire peur ?

ALEXANDRE. — Allez, retournez à Florence. Reprenez vos prédications. Je vous ai donné de quoi renouveler vos sujets.

SAVONAROLE. — Vous en connaîtrez bientôt les terribles conséquences !

ALEXANDRE. — Vous n'êtes pas dangereux. Mais, tout de même, prenez garde.

SAVONAROLE. — Ha, le poison des Borgia !

ALEXANDRE. — Méfiez-vous de vous-même, et de vos beaux discours. Celui qui en appelle au peuple périra par le peuple.

SAVONAROLE. — J'ai fait déjà le sacrifice de ma vie.

ALEXANDRE. — L'Eglise n'a pas besoin de votre martyre. Allez en paix, frère Jérôme.

SAVONAROLE. — Je n'ai pas fini !

ALEXANDRE. — Je regrette. L'audience est levée.

SAVONAROLE. — Je partirai de mon propre chef !

ALEXANDRE. — Fort bien. Laetitia !

SAVONAROLE. — Je vous défends de... (*Alexandre hausse les épaules*).

ALEXANDRE. — Laetitia !

SAVONAROLE. — On déchaîne contre moi les chiennes de l'Enfer !

ALEXANDRE (*violent, rire*). — La Tentation de St-Antoine !

(*La tenture s'écarte. C'est LUCRECE. Elle est souriante, une corbeille de fruits à la main. Savonarole la regarde comme une apparition*).

ALEXANDRE (*devant sa stupeur*). — Ah, ah, tout de même !...

ALEXANDRE (*Il se retourne brusquement, voit Lucrèce*). — Toi ! Comment, c'est toi... Que fais-tu là, que veux-tu, qui t'a dit, qui t'a permis ?

LUCRÈCE. — Vous ne voulez pas de vos fruits ?

ALEXANDRE. — Où est Laetitia, et les autres, Julia ? Qui t'a dit ? (*à Savonarole*) Allez-vous-en ! Je vous défends de... Paillard ! (*à Lucrèce*) Ma petite Lucrèce, comment peux-tu, je ne t'avais pas dit... Pourquoi, hein ? Et cette robe ? (*comme Lucrèce ne cesse de regarder Savonarole*) Réponds-moi ! Il te fait peur, ce corbeau !... (*à Savonarole*) Allez-vous-en ! L'audience est levée !

SAVONAROLE (*bas*). — C'est elle...
LUCRÈCE (*soupçon de coquetterie*). — Oui...
SAVONAROLE. — Ainsi...
LUCRÈCE (*pensive*). — « Savonarole... »

(*Alexandre les observe et soudain éclate*)

ALEXANDRE. — C'est elle ! Oui, Lucrèce — Lucrèce! N'est-ce pas qu'elle est belle, belle à faire fuir! Enfin muet, le grand bavard : la Beauté l'a pris à la gorge ! Non, non, assez ! Bouc immonde, je vois dans vos yeux le... laissez-là, je vous défends de.. !

(*Il marche sur lui, s'arrête*)

SAVONAROLE. — J'aurai donc connu la suprême épreuve. Mes yeux auront vu ce qu'ils redoutaient le plus au monde : dans la salle des audiences, vêtue comme une fille, la fille du Pape!...

LUCRÈCE. — Que dit-il ?

ALEXANDRE. — Regarde la bien, Savonarole, tu vas partir, tu vas la perdre, et tu vas passer ta vie à refaire son image !

SAVONAROLE. — Retirez-vous de ma vue, démon.

LUCRÈCE. — Frère Jérôme...

SAVONAROLE. — N'approchez pas ! Vous voulez, vous aussi, mon anathème ?

ALEXANDRE. — Retire-toi, Lucrèce...

LUCRÈCE. — Il ne me fait pas peur.

SAVONAROLE. — Je suis ici pour vous annoncer votre fin !

LUCRÈCE. — Voulez-vous un fruit ?

SAVONAROLE. — Arrière ! Vous êtes le crime des crimes, la fureur du Ciel s'amasse sur votre tête !

ALEXANDRE. — Ne l'écoute pas... Taisez-vous !

SAVONAROLE. — Dans un cloître, Lucrèce, à la cellule ! Vous n'avez pas assez de toute votre vie pour faire pénitence. Versez des larmes de sang sur la fille du Pape !

LUCRÈCE. — Mon père...

ALEXANDRE. — La fille du Pape, oui, et la fille de l'Eglise !

SAVONAROLE. — Blasphème !

ALEXANDRE. — Héritière de l'Eglise, et qui assure sa pérennité !

SAVONAROLE (*se bouchant les oreilles*). — Pitié !

ALEXANDRE. — Tu l'avais oublié, butor, le grand des-

sein de mon règne, mon apport historique — le pontificat héréditaire, la filiation directe ! Plus de rupture dans la gestion de l'Eglise, le Pape est mort, vive le Pape !

SAVONAROLE. — Hérésie monstrueuse !

ALEXANDRE. — Elle, oui, élue entre toutes et que tout désigne, la vierge des vierges ! Vous voulez la concordance entre l'âme et le corps, vous voulez la pureté jusqu'à la fleur de la chair, la voici, tout accord et toute harmonie, la grâce de la Grâce...

SAVONAROLE (*bas*). — Une Papesse... (*haut*) Sacrilège !

ALEXANDRE. — Laissez ces mots et ces noms — il n'est pas question d'un homme ou d'une femme, il faut un *être* sur ce trône, totalement pur, il faut un front, et peu importe sa chevelure, afin d'y poser la Tiare aux trois couronnes...

SAVONAROLE. — Assez, assez, vieillard — les murs vacillent...

ALEXANDRE. — Viens, viens, fille d'Alexandre ! A genoux, moine, je vais vous montrer Lucrèce, Pontife Souverain !

LUCRÈCE (*épouvantée*). — Mon père !...

ALEXANDRE. — Viens, viens je te l'ordonne !

(*Il la prend par la main et lui fait monter les premiers degrés du trône*)

SAVONAROLE. — Arrière, arrière, démon !

(*Il court au Pape, l'écarte violemment puis, tout contre Lucrèce*)

SAVONAROLE. — Un pas de plus, et le feu du Ciel...

(*Il s'arrête, devant l'extraordinaire sourire de Lucrèce. Ses bras retombent; mais il a un sursaut, la prend par le poignet; elle se détache, d'un mouvement net, sans le quitter des yeux. Un temps très court. Soudain lentement, elle se penche sur Savonarole, comme si elle voulait le baiser sur la bouche. Il recule*).

SAVONAROLE (*cri sourd*). — Ah!

(*Alexandre, qui a suivi la scène précédente avec inquiétude, puis avec un trouble intérêt, soudain éclate de rire*)

ALEXANDRE. — Le feu du Ciel, Savonarole ! (*Celui-ci relève enfin la tête*)

(*Il frappe violemment sur un timbre. Les Gardes entrent*).

SAVONAROLE. — Fille de l'Antechrist, je vous maudis !

(*Alexandre a frappé un coup terrible sur le timbre, voilant la fin de sa réplique. Les Gardes emmènent Savonarole.*

Long silence. Lucrèce défaillante s'est raccrochée au trône du Pape et reste immobile. Alexandre la regarde longuement. Son sourire peu à peu se détache, son visage devient grave, puis inquiet)

ALEXANDRE (*incertain, assez bas*). — Ce mouvement, vraiment... Il est parti, écrasé... Vraiment, Lucrèce, on peut dire... (*il s'arrête*)

LUCRÈCE. — Laissez-moi.

ALEXANDRE. — Tout de même, oui... je sais bien, il y a de ces choses, parfois qui paraissent s'imposer, les seules possibles — mais que toi — évidemment, tu n'y pensais pas — mais dis-moi, dis-moi, quand même...

LUCRÈCE (*pensive*). — Je n'ai rien à vous dire.

ALEXANDRE. — Ce sont de ces choses, tout de même — quand je me suis rendu compte, tout à coup, que c'était toi, toi, qui semblais, qui allais...

LUCRÈCE. — Je ne savais pas, je vous le jure. Je n'ai pensé à rien — ah, c'est horrible.

ALEXANDRE. — C'était, crois-tu, un mouvement irrésistible...

LUCRÈCE. — Laissez-moi.

ALEXANDRE. — Je dois savoir, Lucrèce. Tout ce que je sais de toi, ce que je crois savoir... tout à coup, une telle révélation... c'est une chose, tu comprends, qui en suppose tant d'autres, dans le passé...

LUCRÈCE. — Oui...

ALEXANDRE. — N'est-ce pas ?

LUCRÈCE. — Je ne sais pas.

ALEXANDRE. — Que, devant un tel homme tu aies trouvé précisément le seul geste qui pouvait le mettre en fuite — une telle idée... une pensée de *femme*...

LUCRÈCE. — C'était, peut-être...

ALEXANDRE. — Quoi donc ?

LUCRÈCE. — Il criait si fort, il paraissait si sûr de lui, si loin de — alors, peut-être pour...

ALEXANDRE. — Oui, oui, bien sûr, c'était une idée un peu folle, ce n'était qu'un jeu, une espièglerie...

LUCRÈCE. — N'est-ce pas ?

ALEXANDRE. — Pourtant, quand tu es entrée ? Ta présence ici, dans ce costume ?

LUCRÈCE. — Je voulais le voir, ce Savonarole. Vous m'avez dit vous-même qu'il était terrible, vous redoutiez cette entrevue.

ALEXANDRE. — Je t'ai dit cela ? Décidément, je ne te cache plus rien.

LUCRÈCE. — Alors, j'ai demandé la robe de Julia — vous savez, comme j'aime le déguisement...

ALEXANDRE. — Oui, depuis que tu es toute petite tu... Et puis ?

LUCRÈCE. — J'ai attendu, avec elles, derrière la tenture. Je pensais bien que vous les appelleriez, un moment ou l'autre...

ALEXANDRE (*vif*). — Pourquoi ?

LUCRÈCE (*sourire*). — Pour manger un fruit — pour vos boissons...

(*Il la regarde, se demande si elle se moque de lui. Elle sourit, énigmatique*)

ALEXANDRE. — Et puis...?

LUCRÈCE. — Et puis, alors, quand je l'ai vu venir, quand il s'est arrêté près de moi, quand j'ai vu ces grosses lèvres toutes rouges, qui criaient — ah ! je ne sais plus...

ALEXANDRE. — Quelque chose t'a poussé, que tu ne connaissais pas.

LUCRÈCE. — Peut-être. Ah ! laissez-moi — je vais me changer. Je ne sais pourquoi cette robe, tout à coup...

ALEXANDRE. — Reste encore un moment. Elle te va bien, étrangement bien...

LUCRÈCE. — Oh ! non...

(*Silence*)

ALEXANDRE. — Ainsi, tu voulais le voir, ce frère Jérôme. Ce grand diable à la voix tonnante, livide et puant... Tu m'as fait penser tout à coup à de vieilles histoires, à Salomé et son Baptiste... Toutes les petites filles, décidément, sont curieuses des monstres.

LUCRÈCE. — Je ne suis plus une petite fille.

ALEXANDRE. — C'est vrai.

(*Silence*)

LUCRÈCE. — Mais alors, dites-moi, toutes ces choses terribles qu'il a racontées....

ALEXANDRE. — Oui — tout cela n'est pas bien effrayant. C'est un prédicateur, tu sais, sa grande voix lui souffle de grands mots.

LUCRÈCE. — Tout de même, quand il a dit que...

ALEXANDRE. — Non, non, c'est inutile... Tu vois bien que je ne suis pas troublé le moins du monde, et pourtant...

LUCRÈCE. — Vous êtes le Pape.

(*Silence*)

ALEXANDRE. — Ainsi, tu voulais le voir, ce dominicain. Et tu as eu l'idée de ce déguisement, tu as emprunté la robe de Julia — tu sais pourtant que ces filles ne doivent pas t'adresser la parole.

LUCRÈCE. — Elles sont bien gentilles.

ALEXANDRE. — Tu mérites un châtiment.

LUCRÈCE. — Je suis bien assez punie — j'ai honte.

ALEXANDRE. — Tu t'es penchée vers lui avec une telle assurance — ton sourire, ta bouche entr'ouverte...

LUCRÈCE. — Je vous en supplie, mon père.

ALEXANDRE. — Tu mérites que je fasse venir le bourreau, et qu'il te fustige...

LUCRÈCE. — C'était un jeu, je vous assure.

ALEXANDRE. — Et cette robe...

(*Silence. Il se domine*)

ALEXANDRE. — Alors, dis-moi, ce grand projet dont je lui ai parlé — quelle colère, quand il a compris que ma succession lui échappait — tu en as été surprise, à un tel point ?

LUCRÈCE. — Vous avez dit tout cela très vite — vous étiez agité. Mais c'était pour lui faire peur, n'est-ce pas, pour le pousser à bout ?

ALEXANDRE. — Crois-tu, vraiment ?

LUCRÈCE. — Vous n'avez jamais pensé, vraiment, qu'un jour je pourrais, moi... (*elle regarde le trône*)

ALEXANDRE. — Tu as remarqué pourtant que chaque jour je te parle des choses de l'Etat, de l'Eglise...

LUCRÈCE. — Peut-être, oui.

ALEXANDRE. — Je suis surpris, souvent, par ta clairvoyance, la sûreté de tes jugements.

LUCRÈCE. — Ah ! Si j'avais su...

ALEXANDRE. — Eh oui, tu ne savais pas. L'indication était d'autant plus précieuse. Il est beau, n'est-ce pas, ce trône — il te paraît déjà moins inaccessible.

LUCRÈCE. — Non, non, ce n'est pas possible.

ALEXANDRE. — Mais ton orgueil s'éveille, tes yeux brillent...

LUCRÈCE. — C'est une chose défendue.

ALEXANDRE. — Qu'en sais-tu ? Je puis proclamer, si je le veux...

LUCRÈCE (*vif*). — Je vous le défends !

ALEXANDRE. — Eh, petite fille, quelle vivacité, quelle vigueur — au moment où tu te récuses, l'esprit souffle et te révèle à toi-même !

LUCRÈCE. — Ah ! je ne comprends plus!

ALEXANDRE. — Il ne faut pas comprendre. Il faut se taire, et se soumettre à ce qui doit venir.

LUCRÈCE. — Il a dit que ce serait un sacrilège.

ALEXANDRE. — Il ne sait ce qu'il dit.

LUCRÈCE. — Précisément....

ALEXANDRE. — « Précisément » — comme tu vois loin...

LUCRÈCE. — Et puis je suis une femme, mon père.

ALEXANDRE. — Qu'est-ce à dire? Pourquoi un Pape devrait-il être un homme. Pape - Papa... un mot qui n'a jamais eu de genre. Il faut choisir l'être humain le plus sensible, qui communique le plus immédiatement avec ce monde, et l'autre — la femme, l'être le plus proche de la terre et du ciel!

LUCRÈCE. — Je ne suis pas, non plus, votre seul enfant... Il y a...

ALEXANDRE. — César ! Lui ?

LUCRÈCE. — Il est mon aîné.

ALEXANDRE. — Il n'a même pas pu rester cardinal ! César, un homme de guerre, empêtré dans ses armes et son intelligence. Un brutal, un jouisseur...

LUCRÈCE (*sourire*). — Ah ?

ALEXANDRE. — Tu l'aimes tellement ?

LUCRÈCE. — Il est mon frère.

ALEXANDRE. — Il te voit bien souvent, ces derniers jours.

LUCRÈCE. — Moins que vous, assurément.

ALEXANDRE. — De quoi te parle-t-il ?

LUCRÈCE. — De ses projets.

ALEXANDRE. — Il te l'a proposé, déjà, de l'accompagner dans ses promenades militaires ?

LUCRÈCE (*railleuse*). — Et si j'avais accepté ?

ALEXANDRE (*vif*). — C'est vrai, il te l'a proposé, il a voulu t'emmener avec lui ?

LUCRÈCE. — Non, non, rassurez-vous.

ALEXANDRE (*violent*). — Je t'enfermerai dans ta chambre !

LUCRÈCE (*surprise*). — Mon père...?

ALEXANDRE. — Je te conseille de le tenir à distance. Il est lubrique comme un singe. Il est bien capable d'oublier que... Tu sais que tu es belle, n'est-ce pas, Lucrèce...

LUCRÈCE. — Personne ne me le répète autant que vous.

ALEXANDRE. — Oui, oui.

(*Silence. Gêne*)

LUCRÈCE. — Ainsi, je devrais prendre l'habit religieux ?

ALEXANDRE. — Oui, je te ferai faire une robe, comme une robe de chanoinesse, beaucoup plus belle, avec des ornements magnifiques — nous allons la faire dessiner — par qui, lequel veux-tu ?

LUCRÈCE. — Il faudra donc que j'entre au couvent ?

ALEXANDRE. — Il n'en est pas question, rassure-toi.

LUCRÈCE. — Et lui, alors ? Jean — Jean Sforza, que vous avez fait venir...

ALEXANDRE. — Oui...

LUCRÈCE. — Il devait m'épouser...

ALEXANDRE. — Ah ! quant à pouvoir te marier — cela, il me semble que...

LUCRÈCE. — Ainsi, c'est donc vrai, vous refusez ?

ALEXANDRE. — Lucrèce...

LUCRÈCE. — Vous refusez...

ALEXANDRE. — Tu y penses tellement, à ce jeune homme ?

LUCRÈCE. — Vous n'avez pas encore compris.

ALEXANDRE. — Vous faites de la musique ensemble, il est amoureux de toi, mais oui, comme on l'est à son âge — amoureux, et qui donc ne le serait pas — tu détournes la tête — pourquoi ?

LUCRÈCE. — Vous le savez bien.

ALEXANDRE. — Lucrèce ! Quoi ? — Ainsi, ce Sforza ? Tu l'aimes ? Non, c'est impossible, tu ne sais pas ce que c'est... — pourquoi ne m'en as-tu jamais parlé ?

Quelque chose t'en empêchait, n'est-ce pas — tu savais que j'allais en souffrir !

LUCRÈCE. — En souffrir ?

(*Silence*)

ALEXANDRE (*passe*). — Tu l'aimes, tu crois l'aimer. Il a tout ce qu'il faut pour te plaire.

LUCRÈCE. — Je ne suis plus une enfant.

ALEXANDRE. — Il a cherché, déjà, à t'embrasser ?

LUCRÈCE. — Vous refusez de nous marier, vous ne voulez pas qu'il m'emmène à Pessare ?

ALEXANDRE (*éclat*). — Toi, me quitter? Jamais !

(*Silence*)

Non, non, ce n'est rien, ne fais pas ces grands yeux — et ne pleure pas, je t'en supplie. Viens, viens ici, nous allons parler de tout cela, gentiment (*elle s'approche de lui*) Assieds-toi sur mes genoux... Tu ne veux pas ?

LUCRÈCE. — Je vous écoute, mon père.

ALEXANDRE. — Tu ne seras pas toujours ma petite fille, ma petite Lucrèce ?

LUCRÈCE. — Donnez-moi votre réponse.

ALEXANDRE. — « Je l'aime, je l'aime et je veux me marier » — tu n'as donc en tête que de pareilles phrases — et tu prétends que tu n'es plus une enfant ? Comment peux-tu penser à ce mariage, quand je te propose une vie merveilleuse, la seule qui soit digne de toi ?

LUCRÈCE. — Rien n'est plus beau que de vivre avec Jean.

ALEXANDRE. — Lorsqu'on aime pour la première fois, comment peut-on affirmer que cet amour est le meilleur, le seul capable de durer toute une vie ?

LUCRÈCE. — Vous parlez comme un confesseur.

ALEXANDRE. — Tu as déjà tant de choses à lui dire, à ton confesseur ?

LUCRÈCE. — Je ne crois pas que je puisse me tromper. Jean Sforza aurait pu venir à n'importe quel âge de ma vie. Il répond à tout ce que j'attendais, et je sais maintenant que j'attendais ce que je n'espérais pas.

ALEXANDRE. — La jolie phrase — aussi trompeuse que ton amour.

LUCRÈCE. — Vous ne pouvez rien comprendre à ces choses.

ALEXANDRE. — Tu veux dire qu'à mon âge...?

LUCRÈCE. — Je me suis dit souvent que vous, un pape, un prêtre, il serait bien difficile de lui parler de mon amour...

ALEXANDRE. — Les choses de ce monde n'ont pas de secret pour nous.

LUCRÈCE. — L'amour est encore autre chose.

ALEXANDRE. — J'ai été jeune, moi aussi.

LUCRÈCE. — On dit que vous n'avez jamais aimé ma mère.

ALEXANDRE. — Ce Sforza quittera le Palais, ce soir-même !

LUCRÈCE (*cri*). — Oh !

ALEXANDRE. — J'ai eu bien tort de le recevoir, et d'entendre, une fois de plus, les conseils de César.

LUCRÈCE. — César ! C'est lui qui a voulu ce mariage ?

ALEXANDRE. — Peu importe ! Cet amour est une chose absurde, impossible ! Tu es ma fille, Lucrèce, et, pareille à l'enfant d'un prince ou d'un roi, tu as des obligations, des devoirs. Tu l'oublieras, ce Sforza...

LUCRÈCE. — Jamais !

ALEXANDRE. — Tu penses encore à la cour de Pessare, quand je t'offre le Vatican, Rome et toute la Chrétienté !

LUCRÈCE. — Vous m'offrez toute la Terre, autour d'un trône où je serais seule.

(*Silence*)

ALEXANDRE. — Tu connaîtras bientôt toute l'ivresse du Pouvoir !

LUCRÈCE. — Je ne veux pas la connaître !

ALEXANDRE. — Je le veux, moi, et tu vas m'obéir ! Lucrèce, ma petite Lucrèce,, tu ne comprends donc pas que je ne veux pas te perdre ? Il faut que tu restes ici, près de moi.

LUCRÈCE. — Ah ?

ALEXANDRE. — Ecoute. J'ai pensé, déjà, que tu voudrais ne pas attendre — alors, je pourrais fort bien te remettre mes pouvoirs, oui, abdiquer en ta faveur. C'est une marque de sagesse, on y verra un signe d'humilité, ou, si l'on veut, de repentir...

LUCRÈCE. — Abdiquer en ma faveur...

ALEXANDRE. — Oui ! Je resterais ici, près de toi, pour te conseiller, te défendre. Tes ennemis sauront qu'il y a là, à l'ombre du trône, un vieillard qui veille sur son enfant.

LUCRÈCE. — Personne alors ne m'aimera plus — car personne ne vous aime.

ALEXANDRE. — Les plus grands seigneurs, les princes de la terre viennent s'incliner devant toi, les peintres et les poètes se disputent tes faveurs, il n'est plus un souhait que tu ne puisses réaliser, au-delà de toute mesure !

LUCRÈCE. — Je n'ai jamais eu qu'un seul souhait... Je vous le demande, mon père...

ALEXANDRE. — Laisse donc ces mots. Il y a des moments, je te l'ai dit, où je dois être pour toi un étranger, avec tout son mystère et toute sa force.

(*Silence*).

LUCRÈCE. — Mais, vous venez de dire...

ALEXANDRE. — Plus tard, oui, je ne m'occuperai plus que de toi, tu seras seule à régner, je chasserai toutes les autres...

LUCRÈCE (*effrayée*). — Mon père...

ALEXANDRE. — Tu les verras venir à toi, ils auront dans le regard, tous, la même étrange lumière, quelque chose de plus que la terreur ou la vénération — un trouble dont eux-mêmes...

LUCRÈCE. — Ecoutez-moi...

ALEXANDRE. — Ils se pencheront pour baiser ta mule, tu verras le terrible frisson qui va parcourir leur échine... Ah ! la mule de Lucrèce, du cuir le plus fin, complètement ajouré, oui, oui, une sandale, la sandale d'or où ton pied serait nu...!

LUCRÈCE (*bas*). — Comment...

ALEXANDRE. — Oui, oui ! Et puis, j'ai pensé, pour le jour de la grande audience, si l'on veut que ton entrée soit un triomphe, un éblouissement — oui, oui, tu m'as compris, ne plus voir que la Beauté même, essence du divin !

LUCRÈCE. — Je vous en supplie, laissez-moi... non !

ALEXANDRE. — Robes et insignes, l'esprit se heurte à vos apparences ! Les Anciens le savaient, dont les dieux s'offraient de tout leur corps — Isis était nue, un oiseau sur le front....!

LUCRÈCE (*se bouchant les oreilles*). — Laissez-moi...

ALEXANDRE. — Tout cela, tu n'y as jamais pensé. — Si, à cela, et bien d'autres choses encore, plus effrayantes. Je sais maintenant tout ce dont tu es capable. Tu me dépasseras, Lucrèce, tu étonneras encore le vieil Alexandre ! J'ai vu, te dis-je, je sais !

LUCRÈCE (*sur le souffle*). — Vous avez vu...?

ALEXANDRE (*de plus en plus exalté*). — Je l'ai vu, tout à l'heure, dans un seul regard, celui que tu as lancé à ce moine, quand ta bouche, et ton sourire... Ah ! C'est à moi, n'est-ce pas, que tu les destinais ?

LUCRÈCE. — Que le Ciel m'en préserve.

ALEXANDRE. — A moi ! Pour m'avertir, pour me dire que le moment est venu où un père doit se garder de sa fille ! C'est bien, j'ai compris, compris, tout de suite ! — Restez ! Tout était prévu, hein, tout, jusqu'à la robe ! Ah, il fallait frapper au-delà de ce moine invulnérable, il faut atteindre l'autre, cet Alexandre, qui tout de suite... Cette robe, serrée sur toi, qui te donne toute entière, pourquoi l'avoir mise, pourquoi l'avoir gardée, impudique, pour t'approcher de moi ! Ne me regarde pas ainsi, avec ce regard de fille de Loth ! Ah, ces yeux dont rien ne pouvait ternir la pureté, qui me retenaient, m'arrêtaient... mais non, tu as déchiré tout cela, tu as voulu tenter la folle expérience, tu as rejeté d'un seul coup ce qui faisait Lucrèce, la vierge, pour me montrer le visage de l'éternelle catin. — Et tu as réussi ! Tu le vois, Alexandre, comme les autres, affolé, plus heureux que les autres, qui ne se refuse pas, non, qui n'a jamais reculé devant lui-même...!

LUCRÈCE. — Grâce, grâce...!

ALEXANDRE. — Viens, te dis-je, j'ai compris — puisque tu le veux !

(*Il marche sur elle, hors de lui. Elle recule*)

LUCRÈCE. — Non, non ! (*tout à coup, dans un cri*) César !

(*Tous deux se figent. Brusque silence. Elle se rend compte de ce qu'elle vient de dire, presque malgré elle*)

ALEXANDRE (*comme dégrisé, bas, essouflé*). — César

— Ah ? Ah bon... Ainsi, tu n'as pas dit : « Jean... » — Oui. Va, va maintenant... (*violent*) Va-t-en !

(*Elle sort. Alexandre, brisé, s'appuye à un meuble, pour ne pas tomber*).

RIDEAU

Hermann CLOSSON.

Chronique

RAISON ET RELIGION

On sait que le Moyen-Age doit son cachet philosophique aux prouesses logiques de la scolastique inspirée d'Aristcte. Centré sur une majeure admise sans discussion, l'effort intellectuel déploie ses déductions sans rencontrer d'obstacles appréciables. Mais l'inquiétude apparaît dès lors que la majeure est soumise à contestation ; pour dissiper ce trouble, Descartes n'a pas reculé devant un doute poussé jusqu'aux extrêmes retranchements de l'élan de pensée, et c'est en eux qu'il a trouvé le mur d'airain où s'adosser pour reprendre sa marche en avant.

M. Léon Brunschvicg, dans son dernier et très important ouvrage *La Raison et la Religion* (Alcan) manifeste une réaction identique. Il a rencontré autour de lui des fidèles de cultes divers qui paraissaient sûrs d'eux-mêmes, de leurs dispositions, de leurs déductions reposant entièrement sur un point de départ admis sans réserve ; et comme toute la légitimité de leur attitude découlait de cette majeure, il arrivait que bien souvent le souci de justifier cet antécédent dogmatique, variable d'un groupe à l'autre et même d'un individu à l'autre, laissait bien loin derrière lui la stricte observance de ses conséquences pratiques, où peut-être tout le monde aurait pu se retrouver. D'où les haines idéologiques, guerres de religion, conflits de races qui remplissent le cours de l'histoire et qu'aucun développement scientifique ne semble jusqu'ici atténuer. Et pourtant, tous ces dogmatismes qui s'entrecroisent et parfois se combattent sont fondés sur une même affirmation de vérité. Comment donc ne pas être tourmenté par ce paradoxe d'une vérité nécessairément une qui s'exprime en tant de prétentions diverses, et n'est-il pas naturel que les plus grands esprits se soient voués à rechercher, par-delà ces vérités contradictoires et provisoires, génératrices des incompréhensions et des ruines du passé, la vérité pure, la vérité vraie, la vérité unique, qui doit être la restauration de l'avenir ?

C'est la poursuite sincère et obstinée de ce but, noble entre tous, qui fait l'intérêt de la position brunschvicgienne. Etant philosophe, l'auteur en demande la clef à la philosophie, et se trouvant lui-même au carrefour cartésien, c'est sous le patronage de Descartes qu'il se place pour aboutir. Et il lui devient, somme toute, facile de démontrer qu'en dépit du fidéisme le plus authentique et le plus exclusif, c'est à un critérium de lumière intime que tout être pensant est amené à se référer, ne fût-ce que pour aliéner sa propre indépendance au bénéfice d'une direction venue d'ailleurs. Que signifie, sinon que le bon sens restant la chose la mieux partagée, c'est au fond de nous-mêmes seulement que réside l'unicité recherchée ? Et la faculté de confrontation des faits avec la vérité immanente étant proprement la raison, ce sera dans la mesure où nous lui soumettrons la direction de notre vie que celle-ci sera plus ou moins imprégnée de vérité. Il n'y a, par ailleurs, nul motif de soustraire à cette nécessité la vérité religieuse elle-même. M. Brunschvicg ne voit donc pas qu'il faille combattre la diversité des positions religieuses, reflet de la diversité humaine, à la condition que toutes veuillent bien accepter le contrôle intérieur de la raison en laquelle il aperçoit non pas une antimystique, mais bien plutôt une hypermystique enfin dépouillée de toute relativité particulariste.

Dira-t-on qu'il s'agisse là d'un rêve de savant féru d'abstractions et sans souci de la vie ? Ce serait méconnaître la haute valeur scientifique de l'auteur dont toute l'œuvre atteste la plénitude. Si la raison et l'expérience ont pu être jadis opposées l'une à l'autre, il n'en est plus de même aujourd'hui, et seuls quelques attardés peuvent songer à une ivresse purement rationnelle, sans attaches sensibles, ou à je ne sais quel « surréalisme » dépourvu de toute armature discursive, M. Brunschvicg, nous rappelant ici l'admirable communication donnée par lui à la Société d'Etudes philosophiques de Marseille, le 14 mars 1936, sur « Raison et Expérience », n'admet pas de cloison étanche entre les deux ; il y a toujours une frange d'expérience autour de la raison la plus épurée, c'est la « raison fine », et un halo rationnel autour de l'expérience en apparence la plus brute, c'est « l'expérience fine ». C'est donc en s'orientant vers les données d'une raison riche de toutes ses possibilités que la vérité religieuse trouvera l'unité recherchée, l'unité qui lui procurera peu à peu, sans discussion possible, toute sa légitime autorité. Et l'auteur nous rappelle certaines recommandations évangéliques qui fortifient sa thèse et semblent parfois oubliées : « dépouiller le vieil homme », qu'est-ce à dire ?

dépouiller l'homme du passé, briser les habitudes étriquées, rompre les traditions périmées « pour revêtir le nouveau », le nouveau, c'est-à-dire l'homme orienté vers l'avenir, guidé par sa propre lumière intérieure l'orientant vers l'universalité. « On ne sert pas deux maîtres à la fois. » Entre la routine et la raison, il faut opter, et nous sommes ainsi conduits vers ce plan d'« immanence radicale » d'un absolu que nous portons au fond de nous-mêmes et qui est, pour M. Brunschvicg, la source unique, mais inépuisable, de la Vérité, de la Justice, de l'Amour.

*
* *

A la thèse ainsi posée, les antithèses ne manqueront pas. Et d'abord le rythme habituel de la pensée brunschicgienne, à forme dualiste, s'arrête nettement à l'alternative toujours ouverte, de l'immanence et de la transcendance, et l'esprit qui avait suivi sans arrière-pensée sa progression s'attendait aux interférences d'une « immanence « fine » et d'une « transcendance fine ». Aussi bien ce critérium d'absolu immanent qui inspire les démarches de notre raison raisonnante n'apparaît jamais à qui que ce soit dans son absolue pureté, plutôt devinée qu'aperçue. Sans doute les vérités mathématiques sont-elles indiscutables, mais dans la mesure seulement où elles sont abstraites et détachées de l'expérience elle-même; dès qu'il s'agit d'une démarche de la raison totale, elle s'apparentera à l'absolu qu'elle ambitionne, mais sans arriver à l'égaler jamais. Si donc un doute demeure en nous quant au verdict de notre lumière intérieure, il ne nous reste qu'à en chercher une vérification hors de nous. Une fois engagés dans cette voie, nous apercevrons à l'autre bout de l'horizon tout un monde correspondant de valeurs qui couronnent plus ou moins les faits et leur ajoutent, de leur côté plus ou moins de Vérité, de Justice ou d'Amour. Est-ce l'immanence que nous trouvons reflétée dans la transcendance, ou celle-ci qui l'était dans l'immanence ? Pourquoi serait-il nécessaire d'opter, alors que les deux démarches s'avèrent inévitables, également requises et dirigées vers des valeurs de même qualité se dérobant variablement à leur étreinte et se vérifiant les unes par les autres ?

D'autre part M. Brunschvicg, avec sa magnifique érudition, relève les « oppositions fondamentales » qui, selon lui, opposent le « moi vital » au « moi spirituel », le « monde imaginaire » au « monde véritable », le « Dieu humain » au « Dieu divin ». Et il est bien vrai que l'œuvre de la conscience à travers le temps est de faire prévaloir, progressivement les seconds

sur les premiers; une grande part de l'effort brunschvigien n'a-t-il pas tendu à démontrer les progrès de la conscience dans notre moderne civilisation dus à l'efficacité du renversement cartésien ? Mais il est bien évident que ce progrès d'ensemble, s'il est admissible, n'est pas également réparti et que beaucoup d'individus s'y refusent encore, ceux précisément que l'auteur se propose d'éclairer. N'y aurait-il pas danger à préconiser délibérément le renouement à des fidélités qui, bien que centrées sur des positions anciennes, représentent pour beaucoup un avancement sur leur indigence et une garantie d'amélioration ? M. Brunscvicg constate avec raison la connivence de la sociologie et de la théolcgie sur ce point, et je la comprends. L'une et l'autre ne bornent pas leur souci à des réussites individuelles et se haussent aux préoccupations collectives, et l'auteur admettra que, sans sortir du plan de l'immanence, l'expérience qu'il agrège à la raison fine tende à relier en des intérêts communs les divers sujets dépositaires de la conscience. Si nous examinons l'évolution juridique, qui m'est plus familière, nous apercevons des codifications protégées par un système de ccercitions, mais perpétuellement révisées sous l'influence de violations qui sont des vues d'avenir au lieu d'être des régressions; niera-t-on toutefois la nécessité de protéger les lois établies, d'autant plus vigoureusement que seule leur défense opiniâtre, permettra d'opérer un triage sûr entre le bon grain de l'avenir et l'ivraie du passé ? Car, ne l'oublions pas, il ne suffit pas d'interroger les consciences pour obtenir la lumière; il y a des consciences troubles, des consciences faussées qui manifestent d'égales prétentions et pour lesquelles l'acceptation pure et simple des fidélités anciennes peut représenter la meilleure des garanties. N'y aurait-il pas péril à les priver de tout support ? On comprend ainsi que dans le cours de l'histoire de la philosophie, un éclectisme tenace, malgré ses disgrâces inévitables et passagères, se soit attaché à résoudre cette opposition latente en une collaboration féconde.

*
* *

Mais on ne discute que les grandes choses et *La Raison et la Religion* est un grand livre, car, il a mis l'accent sur le point central de tout progrès en même temps que de toute conservation légitime. A quoi eut bien pu servir un développement euphorique où chacun eut trouvé une petite place, mais aucune raison valable de réfléchir et de se modifier ? Une telle œuvre tend à rendre de plus en plus évident le nécessaire « inconfort » de toute vie religieuse véritable. Sans doute des consciences pri-

mitives ou simplement moyennes trouveront-elles toujours, dans les cultes établis, une raison et un moyen de se hausser, mais une fois atteint leur étiage, elles ne sauraient s'y installer définitivement sans rompre l'élan indispensable à leur sincérité. Or, en proposant l'appel au critérium de la conscience, M. Brunschvicg s'adresse à tous sans exception et doit trouver un écho en chacun; je ne sache pas, au demeurant, qu'un culte sincère puisse se considérer par lui atteint dans son essence qui ne peut être qu'une prétention permanente de vérité, et si j'osais risquer une formule qui marque la nécessaire conjonction des deux requêtes, je dirais que *rationaliser la vie c'est la mettre sur le plan de l'éternité.*

Henri URTIN.

LA POESIE

PILIERS DE L'OUBLI, par *Louis Guillaume* (Mediterranea).

Louis Guillaume dont *Coffret sous cendres* et *Occident* comptent parmi les recueils les plus directement humains des deux dernières années s'affirme une fois de plus avec *Piliers de l'oubli* comme un des chercheurs de sa génération. Les connaisseurs professionnels sçuriront sans doute de ce terme car en dépit de son vocabulaire, nul ne répond moins que Louis Guillaume aux exigences du conformisme d'avant-garde. Aussi bien n'a-t-il guère frayé avec les éditeurs de jeunes revues dont la luxueuse présentation typographique n'a d'égale que l'indigence spirituelle, ni fréquenté les cercles où s'élaborent les réputations, il n'a jamais perdu contact avec une certaine réalité populaire et provinciale et s'il a milité ce fût aux côtés de Luc Decaunes dans l'admirable revue de combat que furent les cahiers de *Soutes* dont les erreurs mêmes par leur générosité auront sinon réveillé le public des travailleurs contaminé par les sous-produits d'une basse littérature bourgeoise du moins incité quelques jeunes poètes à prendre conscience de leur devoir envers leurs contemporains.

Guillaume a ainsi échappé au narcissisme des surréalistes de deuxième zone, aux tentations d'une perfection toute formelle qui nous vaut une manière de Parnasse. Entre ces deux dangers, dont les manifestations sont éclatantes dans la plupart des plaquettes ou revues actuelles, Guillaume s'est efforcé de suivre sa voie. Il aurait pu le faire comme tant d'autres en se lançant dans ces pédantes dissertations politico-philosophiques qui constituent l'itinéraire de fuite de tant de nos intellectuels, il a pré-

féré remplir pleinement sa mission de pcète qui est de servir l'homme en l'enchantant de la mélodie d'un cœur simple, en lui révélant les visions d'un monde qui peut être à tous, en l'empêchant perpétuellement de dormir, de s'illusionner sur la portée réelle d'une action soi-disant concrète.

Ces intentions nous valent une œuvre disparate au premier abord et qu'une critique purement littéraire pourrait aisément condamner. Il ne faut pas, en effet, demander pour l'instant une perfection absolue à un poète comme Louis Guillaume gêné par une matière trop riche qu'il ne possède pas encore pleinement. Son esthétique est une esthétique de l'approche qui a toutes les hésitations d'une prise de contact. Libre à chacun de lui préférer ces horticulteurs de terres depuis longtemps conquises et à qui un peu d'habileté renforcée de quelques lectures suffit pour forcer des fleurs éclatantes parfois, mais aussi sans parfum. Pour ma part, je tiens à signaler le lyrisme ravagé de Guillaume. Il occupe péniblement un terrain bouleversé, ingrat, jonché de scories et par endroits des épaves de la pire poésie. On mesure à le parcourir toute la différence qu'il y a entre une serre et un champ de bataille. La zone où progresse Guillaume d'informes débris l'encombrent encore depuis les cuivres cabossés de la fanfare romantique jusqu'aux cuisines roulantes du surréalisme en passant par les cuirasses de parade parnassiennes.

Le merveilleux est précisément que Louis Guillaume ne se soit pas spécialisé dans un genre. Nul n'est moins monocorde que lui, moins mesquinement original. Si l'on peut discerner une unité en son œuvre, elle n'est point extérieure, mais se dégage de sa mentalité de Celte.

Il suffit que tu avances
Sur le seuil de la falaise,
Pour qu'un oiseau de neige
Incline sa balance.

Guillaume ne se place pas d'emblée dans un climat déjà poétique, ne se donne pas les facilités qui consistent à traiter des thèmes dont il est convenu une fois pour toutes qu'ils sont ceux du lyrisme de haute volée, il aborde au contraire les réalités les plus quotidiennes et s'efforce d'en dégager le sens durable :

Bras du pain frais passé entre les grilles,
Garde du pot à lait et de la boîte aux lettres.

D'éléments aussi bassement coppéiens, de thèmes volontairement sordides, il extrait l'essence même de son inspiration :

Choses qui vous résignez à n'être que des choses,
Hommes qui n'avez pour amis que des hommes,
Toute la misère nage dans l'automne
Et sur la berge nous restons
Riches du souvenir des arbres.

Les images même qui entrainent une évasion sont éminemment concrètes :

Toi, tu laisses la vie à ceux qui restent,
Mère de ma mère,
Sous cette grisaille, tu reposes,
Tu t'enfonces
Comme un trépied froid dans la cendre.

Guillaume est aussi capable de s'exalter sur un « Déménagement » que de nous conter l'étonnante aventure de « La race bleue » ou de « Soumise », la ville souterraine où « les murs sont remplacés par des paumes de jeunes filles » :

Un troupeau de chevreaux
Avance sur la pointe des pieds,
Un tissu de clochettes
S'interpose entre la fleur et l'âme.

Je ne prétends pas que Louis Guillaume soit le meilleur de nos jeunes poètes. Je l'estime précisément parce qu'il a le courage de ne pas prétendre aux premières places dans l'ordre littéraire, parce qu'il préfère s'attaquer, comme l'on dit vulgairement, à un morceau difficile, le réel même en toute sa complexité, son étrangeté au sens fort du mot, plutôt que d'ouvrir les écluses d'une féerie intérieure qui se traduirait par une construction verbale plus capable sans doute de séduire les tenants de la poésie dite pure que sa démarche à lui maladroite, impossible mais engluée de la glaise originelle. Ce que tente Guillaume peut-être par atavisme, c'est ce qu'ont tenté les lyriques irlandais, cette poétisation du monde qui n'a rien à voir avec les interprétations du monde extérieur aujourd'hui mental à quoi aboutissent les entreprises de toutes les écoles françaises. Cette poésie est précisément celle qui s'adresse à un public non de connaisseurs, mais d'hommes de tous les jours. Elle propose moins une méthode de pensée logique ou de rêve que les données d'une expérience où le plus humble lecteur peut retrouver un souvenir de la sienne, en quelque sorte une clef du temps perdu. Elle ne prétend pas au symbole, elle ne veut être qu'un objet-prétexte et du moment qu'elle obtient ce résultat, qu'elle

ressuscite un moment vécu, il serait vain de la juger du point de vue d'une perfection formelle dont elle ne s'est à aucun instant souciée.

NOUS N'IRONS PLUS AU BOIS, par *Jacques Givet* (G.L.M.)

Voici des poèmes excessivement sympathiques bien que les bonnes intentions de leur auteur ne suffisent pas toujours à leur donner cet accent définitif qui garantit autant la nécessité du témoignage que la valeur objective de l'œuvre d'art. Le climat mental de Givet, pour hanté qu'il soit de réminiscences n'en est pas moins proprement instinctif. Il se traduit par des images plus ou moins personnelles mais ordonnées en tout cas selon un rythme de chanson populaire qui les rend singulièrement séduisantes. Je n'aurais que l'embarras des citations à faire trop longues malheureusement pour ces notes, car il est difficile d'effectuer une coupure toujours arbitraire où les mots s'engendrent au gré des associations sonores. Le nom de Jacques Givet est à retenir. L'expérience que je lui souhaite donnera tôt ou tard une portée humaine à ses poèmes à venir. Pour l'instant, le décor exquis attend les protagonistes du drame et la musique de scène grèle un peu, mais suggestive nous fait désirer davantage un « opéra fabuleux » dont on ne nous propose que les accessoires.

CHEMIN VICINAL, *par Pierre Moussarie* (La bouteille à la mer).

Le talent, mineur si l'on veut de Pierre Moussarie, a certainement contre lui pour être reconnu des pontifes de la jeune critique les exigences somme toute puritaines des revues, et je n'excepte pas celle-ci. Il ne faudrait tout de même pas que la dureté d'un temps où sont menacées les plus hautes valeurs nous fasse perdre jusqu'au sentiment de ce que pourrait être la poésie pour un public hélas inexistant Du point de vue de ce divertissement que nous nous refusons à tort ou à raison, il est incontestable qu'un néo-fantaisiste comme Moussarie n'est nullement négligeable. Il n'a, certes, ni la netteté de trait de Jean Follain, ni ses subtils prolongements, mais il n'est pas dépourvu de charme. C'est une poésie qui sent la pluie et le foin coupé que celle de « Chemin vicinal » et l'on aime y oublier les préoccupations actuelles. Itinéraire de fuite, diront les docteurs. Pourquoi cette intransigeance sans appel ? Il me plait de retrouver en ces pages les échos d'une enfance paysanne :

Le ciel est comme un drap qui sort de la lessive.
La maison dort. Un chien aboie au braconnier.

Il rôde autour de moi des bêtes attentives
Qui me guettent et fuient lorsque je vais marcher.

Voilà qui vaut bien les jungles mentales de tant de nos contemporains et tant mieux si le bûcheron s'y reconnait mieux que le psychanaliste. J'imagine que je rouvrirai les pages de Moussarie comme j'avoue ouvrir celles de Jammes toutes les fois que je veux faire école buissonnière. Et vivent les vacances n'en déplaise à mes confrères fidèles au conformisme d'avant-garde.

CONTACTS, par *Roger Michael* (La bouteille à la mer).

Ce que je viens de dire de Pierre Moussarie s'applique mot pour mot à Roger Michael dont la forme est cependant plus épigrammatique :

Le bois s'éveille un matin
Sur un tapis de jacinthes
Qui n'y était pas la veille.
Perplexe,
Il croit marcher sur du ciel
Ou rêver la tête en bas.

Je sais très bien que « ça ne va pas loin, » mais nous avons diantrement besoin de grand air !

VENT FROFOND, par *Max-Pol Fouchet* (La vie réelle).
PRISE DE BARCELONE, par *Max-Pol Fouchet* (Feuillets de Mithra).

Le sentiment aigu de la bassesse et de la dignité humaine inspire toutes les démarches de la poésie de Max-Pol Fouchet dont la valeur de témoignage ne saurait se contester. Ce lyrisme chrétien et par là même révolutionnaire obéit à une loi interne d'alternance qui le fait osciller du ton de la chanson populaire, enfantine et franciscaine à celui d'une prière imprécatoire telle que la suppose l'invocation « que votre règne arrive » reprise par un homme vivant en sa chair les contradictions d'une époque menacée. Ce qui fait le prix de cette poésie où le spirituel est dans le temporel c'est son accent de pathétique sincérité :

Je suis homme au sein de cet esseulement
Fermé sur moi tel un cercle de feu,
Homme avec tout ce que cela comporte
D'inhumain.

Il faut se reporter aux *Pansies* de D. H. Lawrence pour en-

tendre une protestation aussi vigoureusement formulée contre tout durcissement de l'esprit, contre toute habitude, toute dégénérescence :

Je ne veux plus de cette croûte autour de moi,
Je ne veux plus de cette ossification,
Je ne veux plus de cette trahison de moi par moi,
Je ne veux plus accepter ce destin tout cuit,
Ni les tartines beurrées dans le chocolat du matin,
Je veux briser mes servitudes de tous les jours,
Les facilités qui tuent mes désirs et mes rêves.

Voilà qui nous éloigne certes de la poésie proprement dite et qui sacrifie un peu trop la joie créatrice à la nécessité de définir une position morale. Ce caractère, je n'ose dire cette qualité ou ce défaut, est plus sensible encore dans *Prise de Barcelone*, malgré une ouverture aux images assez gratuites. Par contre, *La guerre n'est pas la mobilisation* est un texte d'une belle véhémence sans doute, mais qui est plutôt un manifeste qu'un poème. Il serait indécent de chercher des excuses à Fouchet contraint par les évènements à renoncer à certains charmes dont il saurait, une certaine allure de chanson en fait foi, user mieux que quiconque, mais il ne faudrait pas non plus qu'il soit dupe d'un renoncement excessif. J'admets, je souhaite même que la poésie témoigne, mais il est des hommes qui ont vécu un engagement total, des hommes comme Lorca, Alberti, Altolaguirre et tant de nos camarades espagnols qui n'ont jamais renoncé à leurs inaliénables pouvoirs.

Léon Gabriel GROS.

METHODES CRITIQUES

Je veux dire d'abord ce qu'il y a de beau dans une bien surprenante histoire, laissant ensuite aux textes une parole qui se passe de commentaires.

Il est beau que le son de la voix d'un grand écrivain se reconnaisse à cette pierre de touche qu'est le sursaut de notre pensée devant son expression singulière. Il est beau qu'après des années, un texte soit si présent en nous que nous allions droit à ses sources. Il est beau de reconnaître : cette phrase ne peut venir que de celui qui l'a vécue...

Ce sursaut, cette reconnaissance, cette certitude, comment ne les aurais-je pas sentis en découvrant, comme on retrouve une pépite d'or, la voix de Joë Bousquet dans des pages où rien n'indiquait qu'elle fût ! Mais je parle en énigmes. Le dernier

cahier de l'excellente revue belge des *Cahiers du Nord*, s'intitule : Méthodes de critique. Titre prophétique car l'auteur d'un des articles nous dévoile, en effet, une méthode !

Voici les faits : Dans *les Cahiers libres* d'Août-Septembre 1930 N° 4-5), un article de Joë Bousquet sur Eluard. Dans les *Cahiers du Nord* de mars 1939 (n° 4), un article de Roger Maxence sur Ivan Goll. Je copie.

Joë BOUSQUET

(*sur Eluard*, 1930)

Je ne connais pas de pcèmes plus clairs que les siens. Il nous donne le dégoût de l'œuvre où les mots sont dépassés par la lumière qu'ils apportent. Ses mots à lui ne forment pas l'horizon d'une pensée, ils n'assignent pas des limites à cette pensée, ils ont des pensées pour horizons. Ainsi sa voix s'étouffe dans le multiple éblouissement d'une existence qui nous dépasse. Le poète est pressé de partout, il ne parle que pour préparer l'entrée d'un autre silence, favorise ainsi le passage invisible d'une vérité qui nous est, par nature, dérobée. Au silence d'avant la vérité succède, grâce à son intervention magique, un silence d'après la vérité.

. . . . . .

Je l'ai regardée et maintenant je la trouve partout. A chaque instant, une douleur étrange m'avertit qu'elle est là et qu'elle va m'empêcher de regarder en moi-même. Il est inutile de vous dire comment elle s'appelle. Dès que je me répète son nom, je ne sais plus de quel côté j'ai les yeux.

— Ce que j'appelle ta beau-

Roger MAXENCE

(*sur Ivan Goll*, 1939)

Je ne connais pas de poèmes plus clairs que les siens. Ivan Goll nous donne le dégoût de l'œuvre où les mots sont dépassés par la lumière qu'ils apportent. Ses mots à lui ne forment pas l'horizon d'une pensée, ils ont des pensées pour horizons. Ainsi sa voix s'étouffe dans le multiple éblouissement d'une existence qui nous dépasse. Le poète est pressé de partout, il ne parle que pour préparer l'entrée d'un autre silence, favorise ainsi le passage invisible d'une vérité qui nous est, par nature, dérobée. Au silence d'avant la vérité succède, grâce à son intervention magique, un silence d'après la vérité.

. . . . . .

Je l'ai regardée et maintenant je la trouve partout. A tout instant, une douleur étrange m'avertit qu'elle est là et qu'elle va m'empêcher de regarder en moi-même. Elle s'appelle *Manyana* et est Malaise.

Dès que je me répète son nom, je ne sais plus de quel côté j'ai les yeux.....

té me semble fait, ce soir, de ce qui chante à travers toi.....

Mes yeux, mes yeux de chair trouveront, malgré vous, dans son ombre, le sens de sa présence.

Et je lève les yeux et je vois une enfant pleine d'une sagesse qui est chez elle de tradition. Ne sachant pas que je l'observe elle chante à mi-voix, pour elle seule, un air qui a beaucoup traîné.

..... et ouvre soudain de grands yeux qui ne me voient plus.

. . . . . .

Invisible dans l'amour où elle est vraiment elle-même, elle entre dans le grand jour qui lui prête une apparence, afin de la montrer à la mort. Elle est à la fois l'être et le reflet. Il me revient en mémoire un vers de Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau. »

Sa beauté semble faite de ce que Goll chante à travers elle.

Nos yeux, nos yeux de chair, trouvent dans son ombre le sens de sa présence.

Et je lève les yeux et je vois Manyana, pleine de sagesse et d'extase.

Ne sachant pas que j'observe, elle chante à mi-voix sa dernière chanson d'amour, tout en ouvrant de grands yeux qui ne voient déjà plus.

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Invisible dans l'amour où elle est vraiment elle-même, elle entre dans le grand jour qui lui prête une apparence, afin de la montrer à la mort. Elle est à la fois l'être et le reflet. Il me revient en mémoire un vers de Baudelaire : « Je suis la plaie et le couteau. »

J'ai déjà dit que ces textes se passaient de commentaires... M. Roger Maxence a eu le malheur de choisir, entre toutes, une parole qui ne peut se confondre avec aucune autre. Il a oublié cette vérité : *ce qui est pur se retrouve toujours.*

Yanette DELÉTANG-TARDIF

Notre rédaction recevait peu après, de notre collaboratrice, la lettre suivante :

Je venais de vous adresser ces quelques lignes, lorsque je reçus de Joë Bousquet, une lettre dont un passage concerne cette « méthode de critique ». Je vous envoie ce passage qui s'adresse au message de « l'inspirant »...

« Je ne m'indignerais pas trop contre le méfait de cet étourdi, si, à relire les phrases qu'il m'a empruntées, je n'avais dû m'assurer que nulle autre expression poétique que celle d'Eluard n'aurait su me les inspirer aussi propres; et que l'œuvre capable

de m'élever jusqu'à elles était, bien plus directement que mon activité critique, lésée par cette fraude de l'inspiration.

Ce préjudice causé au grand poète me tourmente d'un insupportable remords. Il me fait souvenir que la page démarquée était le préambule d'une étude plus complète que je fus alors dissuadé d'entreprendre par la critique autorisée et incompétente d'une personne très importante du groupe. Ma voix aurait dû être plus fidèle à préserver Paul Eluard des trahisons involontaires de ma parole... Ce sera fait. J'écrirai cet article. »

Voilà qui suit d'un prolongement élevé « l'étourderie » de M. Roger Maxence !

Très amicalement à vous.

Y. D.-T.

LES LIVRES

ESSAI SUR L'ESPRIT D'ORTHODOXIE, par *Jean Grenier* (N.R.F.)

Jean Grenier se fait l'interprète des intellectuels qui se refusent aussi bien à l'indifférence politique qu'à la servitude de la pensée. Leur malheur est de vivre à une époque où ils ne peuvent que connaître un équilibre instable entre ces deux impossibilités : la tour d'ivoire et l'orthodoxie. Et nous sommes nombreux à retrouver dans ce livre les exigences qui nous partagent en même temps que nos efforts pour accorder ou pour choisir. C'est pourquoi cet essai limpide et réfléchi, tranquille, que l'on sent provenir d'une méditation libre et patiente, nous paraît l'un des témoignages les plus secrètement pathétiques de l'époque.

Avec tous ceux dont la vocation de penseur est réelle, Grenier partage le sentiment du devoir social de l'intellectuel. Il ne s'agit ni d'ambition, ni même d'un besoin d'action qui serait une adaptation de l'individualisme à l'ère du collectif. Ce livre, d'une entière pureté, ne s'adresse qu'aux purs. Mais la vocation du penseur est inséparable d'un humanisme profond, d'une large fraternité. Il se sent responsable devant les hommes. Dès lors, son problème est celui de l'action, de l'efficacité. Or l'autorité est le privilège des organisations collectives. L'intellectuel peut-il adhérer à un parti ? Il le pourrait, si la doctrine des partis était purement politique, limitée à l'organisation du social. Mais un parti, en échange de la puissance qu'il communique, exige votre pensée tout entière. On ne lui appartient pas à demi. A l'heure actuelle, les seuls groupements efficaces sont totalitaires ; ils

réclament un engagement complet qui ne se marchande ni ne se mesure. Leurs doctrines, loin de se restreindre au social, prétendent atteindre l'homme jusque dans ces ultimes régions où il croit ne plus relever que de lui-même. Jean Grenier pense surtout aux partis marxistes : on les suivrait — avec quelle joie ! — s'ils ne réclamaient qu'une organisation économique plus équitable. Mais ils exigent aussi de leurs adhérents — avant de l'imposer à leurs adversaires — une nouvelle économie de la pensée : ce que Grenier appelle « une orthodoxie ». Or il se trouve qu'un intellectuel honnête, s'il ne peut se dérober à la contagion de la sensibilité révolutionnaire, ne saurait prendre à son compte les affirmations de la philosophie marxiste, dont on la déclare inséparable. Grenier institue une longue discussion du Marxisme, qui ne ressemble en rien à une réfutation motivée et systématique. Elle procède par sondages rapides, attaques discrètes, — mais qui toujours portent. Et ce livre, d'ailleurs, veut moins convaincre que témoigner. — Grenier rappelle que le matérialisme de Marx et de ses disciples ne rend compte ni des rapports entre le psychique et le cérébral, ni de la constitution de la matière, ni de l'origine de la vie : les données actuelles de la science sont loin de corroborer les solutions que le Marxisme considère comme les assises de la pensée révolutionnaire (p. 58, 116, 17, 152, 53). Il échoue aussi complètement à rendre compte de l'objet qu'il s'est pourtant réservé : l'évolution historique. La conviction fondamentale de Marx le conduit à présenter la conscience comme un facteur déterminé, et non déterminant : c'est une superstructure, un épiphénomène conditionné par des structures matérielles qui dépendent toutes, en fin de compte, du régime de production. Grenier montre sans peine par quelques exemples (58-59) que, dans bien des cas, « c'est la conscience des hommes qui détermine leur être, et non leur être social qui détermine leur conscience ». Je crois en effet que l'explication de l'évolution historique ne peut s'interdire le recours à la notion d'une conscience déterminante, à l'efficacité réelle du psychologique. Mais la pensée de Marx est plus nuancée que Grenier parfois ne l'indique. Marx n'a jamais considéré le régime de production comme le seul facteur d'évolution. « Nous avions, écrit Engels en 1890, à prouver contre nos adversaires le principe essentiel qu'ils niaient, et nous n'avions pas toujours l'occasion de faire ressortir suffisamment les autres facteurs ». Par la fameuse notion de *Wechselwirkung*, d'action réciproque — Marx admet une certaine efficacité des superstructures, réagissant sur les conditions fondamentales. Mais il est aisé de voir que cette notion d'action réciproque ou bien

n'aboutit à aucune hiérarchie dans la causalité, et perd alors toute portée — ou bien, dans la mesure où elle admet une causalité prépondérante qui est celle de l'économique, est démentie par plusieurs tournants décisifs de l'histoire, qui manifestent la primauté du facteur spirituel. L'explication marxiste du Christianisme, que rappelle Grenier (96), fait sourire. Et que dire du nationalisme hitlérien triomphant dans un des pays les plus industrialisés du monde et gagnant à sa cause ces ouvriers dont Marx assure « qu'ils n'ont pas de patrie » ? L'optimisme de Marx, évidemment solidaire de son déterminisme, a reçu les plus tragiques démentis. Comme l'Eglise devant le transformisme, le Marxisme ne peut se défendre que par les ressources d'une dialectique que Grenier rattache très justement à la sophistique et à la casuistique. En réalité, dans la mesure où il contient un appel à l'action, il table à la fois sur l'efficacité des actes et sur la nécessité des événements. L'ambiguïté éclate dans la formule célèbre que je ne trouve pas dans l'essai de Grenier : « Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas librement ». De sorte que, si la condition de l'efficacité des actes est dans leur conformité aux facteurs déterminants de l'évolution, l'appel à l'action révolutionaire contenu dans le Marxisme est un illogisme et la liberté de l'acte une illusion. Pour autant qu'elle est avouée, la doctrine est singulièrement fragile, car, renonçant à la liberté humaine, elle s'interdit tout recours contre l'événement. Or l'événement l'a jugée.

On peut objecter à l'auteur que sa réfutation de la dogmatique marxiste ne se développe qu'en s'apuyant sur une autre dogmatique. Or la notion d'une vérité absolument objective est critiquable. — Mais rien n'est changé à la conclusion pratique du livre. Car le défaut du Marxisme, aux yeux de Grenier, est moins d'être une doctrine qu'une orthodoxie résolue à s'imposer par la contrainte. L'auteur n'a ébranlé ses fondements théoriques que pour mieux refuser sa tyrannie temporelle. — Il n'en reste pas moins qu'on devine une dogmatique qui peut gêner. Car si l'on admet une vérité absolue, comment lui refuser la primauté qu'elle seule mérite ? Et si nous accordons à la vérité un droit de contrainte, craignons de le voir confisqué au profit d'une autre vérité ! Nous savons assez qu'une controverse n'est jamais terminée. Une philosophie anti-dogmatique garantirait peut-être mieux la conclusion de l'ouvrage, qui est la nécessité de défendre la liberté de pensée. En effet, s'il n'y a pas de vérité spéculative, si toute position philosophique est liée à des préférences et à des valeurs subjectives, l'impossibilité est manifeste d'ériger une philosophie en orthodoxie. Si

la fonction de la philosophie est de permettre à l'individu de s'exprimer, l'orthodoxie trahit pleinement sa nocivité : elle ne peut vivre que de l'exclusion, de la mutilation des possibilités individuelles. Et du problème posé par Grenier — des rapports de la pensée théorique et de l'orthodoxie politique, — nous passerions à un autre problème : celui des rapports de l'art et de l'organisation sociale. L'artiste ne peut accepter la limitation que des préoccupations étrangères à son domaine voudraient imposer à sa liberté. Sans doute, tout art n'est pas nécessairement d'opposition. Dans le passé, les grands mouvements artistiques ont été l'expression et l'œuvre d'une collectivité. Encore faut-il que cet art collectif puise son inspiration à des sources fécondes. L'art chrétien existe parce que le christianisme a fait surgir des directions de la sensibilité et de la pensée favorables à la création artistique : un sens de la mort, de la vie, de l'amour. Mais il est impossible de considérer des doctrines qui sont des recettes d'organisation sociale amalgamées à une métaphysique portant sur des objets étrangers au domaine artistique comme un stimulant possible pour l'art. On voit très bien ce que de telles orthodoxies ont supprimé : on ne voit pas encore ce qu'elles ont créé. Sur ce plan, la solution me paraît être la même que sur le plan philosophique : un pluralisme. L'organisation sociale doit être séparée de la pensée et de l'art — car l'action politique, la création esthétique et la pensée philosophique sont en contact avec des objets distincts. L'une ne peut donc pas imposer aux autres sa propre forme. — Il est vrai que cette séparation ne doit pas être radicale, sous peine d'engendrer une politique sans pensée, une pensée et un art sans âme. Peut-on parvenir à un juste équilibre ? Je ne sais. Je croirais assez pour ma part que l'art et l'esprit ne recevront jamais leur statut et que leurs acquisitions ne sont jamais faites que *malgré* une situation initiale désespérée. Terminer sur une pensée aussi négative ces réflexions sur un livre qui, lui, entrevoit une solution (« qui est de croire avec son esprit et d'adhérer avec son cœur » p. 10), n'est-ce pas bien s'en éloigner ? — Mais ce livre est de ceux que l'on ne quitte pas lorsqu'on s'en écarte, car la sympathie qu'il inspire est assez profonde pour ne point dépendre d'un accord strictement intellectuel.

Gaëtan PICON.

BREUGHEL, par *Marcel Brion*. Plon, 1936.
BOSCH, par *Marcel Brion*. Plon, 1938.

Dois-je redire l'aisance, la clarté et la vie des essais de Marcel Brion ? Il obtient toujours qu'on lui sache gré de déposer

en écrivant l'érudition et ses problèmes, pour dégager la ligne pure, la signification humaine, pour composer des « figures » simples immédiatement assimiliées : c'est là le propre du talent d'exposition. Chaque époque a besoin d'esprits sûrs qui n'ignorent aucune de ses exigences, à qui rien ne peut rester *étranger*, et qui ont le sens de la « comédie » des idées ; ils doivent réunir l'art du metteur en scène intellectuel et le savoir de l'encyclopédiste : nul ne saurait refuser à Marcel Brion ce double don.

Son *Breughel* et son *Bosch* sont deux études *situées* à la fois dans l'ordre historique et dans l'espace spirituel, avec un bonheur certain. Le maître de Bois-le-Duc et le maître flamand ont laissé deux œuvres fraternelles et dissemblables, séparées par plus d'un quart de siècle; mais on peut les envisager côte à côte dans une étude en forme de diptyque qui ouvre les perspectives nécessaires sur le Moyen-Age et la Renaissance aux Pays-Bas.

Chacun d'eux est ramené par Brion à une *attitude* fondamentale qui explique à la fois l'homme et le peintre : « chez Bosch, on assiste à une glorification de la création démoniaque qui est la caricature de la création divine. » (p. 30). Tel est le sens du désordre des apparences que révèlent les grands triptyques : les proportions altérées, les formes et les espèces qui se mêlent et se défont, l'incroyable danse de toutes choses n'ont de sens que par rapport au Seigneur de l'hybride et de l'infâme, le démon qui est le singe de Dieu (p. 8). Sur une page de dessin célèbre, Brion montre comment Bosch ne retient de la fête paysanne, que « le monde souterrain » (p. 35) les hideurs et les difformités qui sont un défi à la sagesse et à la beauté.

Cet art se fonde sur une *représentation* lucide et aiguë de la perdition terrestre, une sorte *d'inversion* universelle qui livre la terre au père des hérétiques et des sorcières ; et au lieu de la glorification de la création divine, l'art de Bosch ne peut conduire qu'à une lyrique de l'horrible, du faux et du petit, à un sabbat pictural à la fois grotesque et inquiétant.

« Ce n'est pas la beauté ni la joie qui ramène Bosch vers la nature, c'est la misère humaine. » (p. 32), et Brion met à part avec raison l'« Enfant Prodigue » (de la coll. Figdor) où paraît une note d'émotion et de pitié qui n'est pas sensible ailleurs. Pour le reste en effet « il suffit... de ne jamais perdre de vue ce que *c'est du théâtre.* » (p. 12).

L'originalité foncière de Breughel n'est pas moins nettement définie. Il est assez singulier que chacun des deux peintres ait fait les délices d'un prince de la maison d'Autriche : les ta-

bleaux de Bosch ont rempli l'Escorial de Philippe II, ceux de Breughel sont entrés en nombre dans les collections de Rodolphe II de Habsbourg (et depuis au musée de Vienne). Mais si Philippe II aimait les triptyques amers et insensés du « fayzeur de diables » de Bois-le-Duc, l'œuvre joviale, ample et animée de Breughel lui restait sans doute aussi étrangère que le génie libre des Pays-Bas qui se révoltaient alors contre son autorité. Brion y distingue trois domaines (p. 24) : les tableaux moralistes, comme le « Combat de Mardi-Gras et de Carême », les tableaux de foule où paraissent les thèmes religieux, enfin les scènes paysannes et les paysages; et l'on observe à travers cette œuvre, la montée d'une inspiration chaude et colorée qui s'éprend de la terre, qui épouse l'objet naturel et tend à « magnifier » par la couleur (1) la réalité la plus humble, dans une « acceptation totale de la vie avec tout ce qu'elle apporte » (p. 58) ; et en ce sens, rien de plus significatif que cet échec du rêveur, le tableau de la « chute d'Icare » où se trouve dans un émouvant paysage de fin du jour « la clef de la philosophie de Breughel » (p. 39).

Chacune de ces œuvres géniales et fortes correspond à une certaine *situation* de l'art, et, comme disent les Freudiens de la « psyché » humaine : Marcel Brion se propose chaque fois de définir la *dominante*, l'élément directeur d'une inspiration complexe qui tend à refléter le monde, l'être cosmique, et qui est elle-même un monde. Je voudrais avoir montré qu'il y réussit parfaitement. En saisissant le principe interne, Brion peut situer aisément l'œuvre, car la définition rapide qu'il obtient, suppose déjà le recours à des perspectives assez vastes; la clarté et la simplicité de son étude sont fonction d'une vue générale des arts qui permet de considérer chaque œuvre comme l'un des termes ou l'un des degrés de la composition totale (2). Elie Faure a

---

(1) Brion célèbre avec raison (p. 29, p. 51) les bruns et les rouges, les bleus et les gris qui donnent un charme si particulier aux paysages de Breughel. Mais je n'ai jamais vu des peintures aussi épaissement « cirées » que les tableaux de Vienne par les couches de vernis, et je crois que ce détail ne doit jamais être oublié.

(2) Dans sa communication du « Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art » à Paris (1937) Marcel Brion a défini la doctrine des « cycles » esthétiques qui semble commander beaucoup et souvent les plus ingénieuses de ses vues.

élaboré une sorte d'histoire synthétique des arts; Marcel Brion pourra sans doute donner un essai de ce genre, où les deux monographies étudiées viendront se placer d'elles-mêmes, comme les pièces d'un ensemble.

Je crains toutefois, pour ma part, que si ces vues et cette ambition conviennent à un art *d'exposition*, elles ne deviennent assez compromettantes, dans une recherche de *découverte* dont la condition semble être de toujours menacer elle-même ses résultats, par l'analyse qu'elle poursuit. Ce n'est pas une vaine précaution : la définition apportée par M. Brion situe, il est vrai, très heureusement l'œuvre de Bosch; mais en un autre sens et à une échelle plus petite, cette œuvre forme un tout encore impossible à définir et à situer : cette peinture qui est parfois « sadique et froidement démente », atteint dans les « Délices Terrestres » à une sorte de pureté qu'accuse la préparation particulière des fonds et la transparence des couleurs, et elle est surtout à l'origine d'un art du paysage que reprendra Patinir, où parait, à travers les verts et les bleus, une incomparable douceur, que Brion ne reconnait au passage que dans le « St Jean à Pathmos » (p. 26). On peut de même se demander s'il n'est pas possible et utile de s'imposer la révision et le contrôle permanent des principes d'explication. M. Mâle a renouvelé l'interprétation de l'art du XV^e^ siècle, en lui donnant pour origine les jeux de la scène et les tableaux des « mystères »; et M. Brion, allant au bout de l'hypothèse émise par la plupart des auteurs, fait de Bosch une sorte de peintre-acteur, un génie scénique qui prend aux « mystères » quelque chose de leur inspiration ; Cette idée part d'un détail biographique: « Il appartenait à la Confrérie de Notre Dame... Les confrères représentaient des spectacles pieux.... » (p. 6). Cette « théâtralité » du XV^e^ siècle n'a jamais été une idée très sûre; mais de plus, si l'on examine les statuts de la Confrérie de Bois-le-Duc, (publiés dans l'ouvrage récent de *Charles de Tolnay*. Hiéronymus Bosch. Bâle. 1937), il n'y est point question de scène et de « mystère ». Et il y a là une hypothèse ancienne sans fondement, qui porte une interprétation considérable.

L'œuvre de Bosch, en dépit des apparences n'est pas plus théâtrale en son principe, que la *Commedia* de Dante, malgré son titre. Et, en la serrant de plus près au moyen des commentaires anciens, il faudrait dire qu'elle est moins inspirée par une sorte de danse démoniaque, que par le souci singulier de « peindre les hommes de l'intérieur », qui, en l'apparentant d'assez près à Dante, consomme cette opposition, parfaitement sentie et

dégagée par Marcel Brion, entre le monde de Bosch où règne avec ses séductions et ses dangers, l'*imaginaire*, et celui de Breughel qui découvre et célèbre avec saveur l'amour généreux de la terre.

André CHASTEL.

SCÈNES DE LA VIE HITLÉRIENNE, par *Guy Mazeline* (N.R.F. 1938).

Pour connaître un peuple, il faut d'abord l'aimer. Nul ne refusera sa sympathie à son semblable, s'il s'est efforcé de reconstituer l'homme, et si, dans une intuition fraternelle, il a vu la souffrance qui a fait naître cet accès de colère, la solitude qui rend timide et décourage. Les passions d'un peuple ne signifient rien, même si elles sont spectaculaires. Le voyageur digne de ce nom, — à plus forte raison le journaliste, — doit s'employer loyalement à discerner les causes qui ont produit la tragédie moderne. Il est difficile d'apprécier la culture créée par un peuple à travers l'histoire. Il l'est davantage de comprendre l'époque contemporaine, parce que cette connaissance ne se puise pas uniquement dans les livres. Elle nécessite une érudition très vaste et très objective, mais en même temps une expérience personnelle très longue. Il est à peu près impossible de comparer deux civilisations en portant sur elles un jugement de valeur. Et d'ailleurs cela suppose qu'elles ont des caractères communs, qu'elles évoluent toutes les deux vers un idéal commun, qu'il soit moral, politique, religieux, etc. Quelle norme choisira-t-on, quel rôle joueront dans ce choix des éléments affectifs qui n'ont aucune justification scientifique ?

Dans sa série de reportages, M. Guy Mazeline a combiné deux procédés. Le premier consiste à isoler certains gestes, certains aspects de la vie du pays, à les décrire en les analysant. Il est évident que l'on aboutit ainsi très vite à la caricature. On y aboutit encore plus vite, quand on choisit comme traits caractéristiques des détails purement extérieurs, quand on flatte la paresse du public français, qui s'en tient aisément au visage carré chaussé de lunettes dont l'invention remonte à la dernière guerre, au lieu de lui demander un effort, de l'inviter à ne pas juger souverainement d'autrui d'après lui-même.

Il est vrai que M. Mazeline semble, dans ce livre, comparer l'Allemagne à ce qu'il croit être la France. On n'ose plus parler de la clarté et de la mesure latines, tant ces lieux communs sont usés. M. Mazeline (c'est son dernier procédé) se contente d'affirmer avec une belle assurance de la France qu'elle est : « redoutable, compatissante, dévouée à une idée et à un sentiment

communs, décomposant le rayon brut qui fait ailleurs tout brûler et trouvant dans les arêtes mêmes de son cristal sa vertu d'analyse, ses limites parfaites, la France touchant d'une épaule son robuste passé religieux et de l'autre les avant-postes du progrès. la France que nous avions cru pour toujours éclairée par le flamboiement de Verdun ! ». C'est pourquoi il s'apitoie sur l'Allemagne. On sent le mépris — l'orgueil national. Regrettons que M. Mazeline ait écrit un ouvrage qui n'aidera en rien à la compréhension du troisième Reich, et qui fera croire à l'homme de la rue qu'une frontière est un abîme entre deux univers, quand elle est une ligne très artificielle, tracée sur la carte au hasard des avidités diplomatiques.

Pierre BROCHARD.

LE PAIN DES LARMES, par *Charles Mauban* (Gallimard)

Le petit livre, le troisième de M. Charles Mauban, est l'histoire d'un drame psychologique qui pourra paraître artificielle ou invraisemblable à beaucoup. Les personnages de M. Charles Mauban sont toujours un peu gris, ce qui, pour ma part, ne me choque guère ; car un personnage de roman vaut certainement plus par ce qu'il apporte que par les couleurs dont il est toujours facile de le parer. Il faudrait d'ailleurs en finir avec ces personnages soi-disant balzaciens ou réalistes, le plus souvent sans signification profonde, qui sont la plaie du roman français.

Ce qui plaira dans le livre de M. Charles Mauban, c'est l'extrême discrétion du ton, la fermeté du style, la haute idée que se fait l'auteur de ses devoirs d'écrivain et aussi son mépris de toutes les complaisances. Malgré leur allure quelquefois guindée, l'apparence trop littéraire de leurs intrigues, les livres de M. Mauban sont parmi ceux qui forcent l'estime. On souhaiterait pourtant, à l'avenir, trouver chez M. Mauban plus de vigueur et surtout plus de liberté. Mais tels qu'ils sont, ses ouvrages se tiennent sur un plan élevé où la compagnie se fait rare. On voudrait donner M. Mauban en exemple à nombre de romanciers d'aujourd'hui qui, sous prétexte de *vie* et de *vérité*, conduisent le roman français à sa ruine.

Kléber HAEDENS.

LETTRES ETRANGERES

DEUTSCHE KUNST und ENTARTETE « KUNST », par *le Dr Dresler* (Deutscher Volksverlag G. M. B. H. München).

Une orthodoxie, pour demeurer, doit être un vase clos que rien d'extérieur à elle ne vienne troubler. Elle ne peut admettre aucune fissure. Aussi lui faut-il veiller sur toute chose *ab ovo*,

et même, si j'ose écrire, *ante ovum*. Le danger de mort réside pour elle en un manque d'inattention. La conception totalitaire de l'Etat comprend aujourd'hui qu'une idée, un système, une éthique, en apparence sans incidences sociales ou politiques, ont souvent des prolonges redoutables. Avec des couleurs-sans-danger, il y a toujours possibilité de peindre des œuvres dangereuses. Le tour que joua le cartésianisme à l'ancienne monarchie française semble avoir été compris des dictateurs contemporains. L'on sait pourtant qu'il se défendait, à l'origine, de toucher à ces sujets qu'un La Bruyère disait « interdits à un homme né chrétien et français », c'est-à-dire à la religion et à la forme du gouvernement. Il parait donc nécessaire à l'orthodoxie qui veut vivre de ne point retomber dans de semblables erreurs et de proscrire tout ce qui n'a pas elle pour seule fin. D'où l'antipathie qu'elle ne laisse pas de susciter chez l'intellectuel véritable et dont les motifs sont parfaitement exposés par Jean Grenier dans son dernier livre (1).

L'ouvrage du Docteur Dresler est un excellent exemple de ce qui précède. Son seul titre — *Art allemand et « Art » dégénéré* — déborde déjà d'indications. Il s'agit d'une illustration de l'art du III[e] *Reich*. Qu'on ne s'attende pas néanmoins à trouver en ces pages une esthétique hitlérienne. Il s'en faut du tout au tout. On n'y trouvera même pas une longue condamnation raisonnée de cet impressionnisme que M. Hitler vomit un jour pour notre plus grand émoi. Il s'agit d'une condamnation de l'art qui précéda le nazisme. Et cette condamnation repose uniquement sur des affirmations démagogiques et racistes.

M. Dresler proclame d'abord que la renaissance de l'art national se fit simultanément à la renaissance du peuple allemand. D'où il déduit que l'art vaut comme le miroir de la vie intérieure d'un peuple. Ces truismes exprimés, la suite se présente avec plus d'habileté. L'art allemand, écrit en substance l'auteur, s'est éloigné du peuple depuis l'avant-guerre, méconnaissant cette vérité qu'un art sans contact avec la masse se condamne à une mort fatale. On voit le danger d'une pareille pensée : un esthète généreux y pourrait applaudir. Mais le Docteur Dresler, voulant trop prouver, manque son but. Il consacre la seconde partie de son opuscule à une série de reproductions qui confrontent les œuvres de l'art « dégénéré » avec des œuvres de l'art « allemand ». Alors le masque tombe : cette esthétique, si l'on peut dire, relève de la seule démagogie.

(1) Essai sur l'Esprit d'Orthodoxie (N.R.F.)

Elle vise ce but : donner à la masse un art facile, plaisant, strictement formel, « photographique ». En bref : le style du Salon des Artistes Français imposé au peuple de Dürer.

Cependant qu'il loue ce lamentable académisme, M. Dresler ridiculise l'art d'avant Hitler. Certes on peut discuter, voire ne pas goûter l'inspiration de mouvements comme *der Blaue Reiter*, *das Bauhaus*, *die Neue Sachlichkeit*, le talent d'un Nolde, d'un Kandinski, d'un Paul Klee. Mais il paraît impossible de n'y pas voir d'intéressantes recherches, représentatives de l'inquiétude allemande d'après-guerre, et en cela émouvantes, humaines et tragiques dans leur expressionnisme. Le Docteur Dresler nous en convainc, ô ironie ! En face d'un dessin de George Grosz, pathétique synthèse de la guerre, il montre une toile où deux S.S. bouclent leur ceinturon. En opposition à la peinture de Kokoschka et au cubisme de Klee, il expose le visage tendu d'un soldat en train de manier une grenade avec ce titre : *La dernière grenade*, et ce commentaire : « La représentation de la vie héroïque demeure toujours l'idéal de l'art allemand ». La manière de ces chromos les apparente à nos illustres « Dernières Cartouches ». Il va sans dire que l'injure s'en mêle parfois : Grozz est « l'un des pitoyables barbouilleurs bolchevistes », spécialisé dans l'insulte aux soldats du front. Klee relève de l'*Idiotenkunst*. Les critiques se font moquer par l'auteur qui les range dans la *jüdische Literaten-Clique* etc...

Ce document n'est pas encore traduit. Je souhaite donc qu'il ait une version française. Et qu'on le mette dans les mains des artistes, des écrivains, des intellectuels, car ce discours s'adresse à eux. Encore leur faudra-t-il penser que l'allemand n'est pas la seule langue en laquelle on l'écrit, — en laquelle on pourrait l'écrire.

Max-Pol FOUCHET.

HISTOIRE DU HIMMERLAND, par *Johannès V. Jensen*. Traduit du danois par A. de Rothmaler (Corréa).

Ces dix contes choisis parmi l'œuvre considérable du célèbre écrivain danois, si peu connu encore chez nous, donnent bien l'idée de sa manière comme des conditions de vie des paysans jutlandais qu'il décrit ; une traduction intelligente et presque littérale permet d'apprécier la perfection du style et la maîtrise du conteur. D'autre part, l'introduction de M. de Rothmaler nous apprend quelles sont les ambitions de l'auteur et les proportions de l'épopée qu'il s'est proposé d'élever à la gloire de la race nordique. Dès 1900, en effet, et bien avant la naissance

du racisme politique, Jensen rompit avec la littérature danoise d'alors, qui était d'influence française, individualiste et universaliste (Brandès, Joergensen, etc.) Il entreprit de peindre les migrations de la race « sortie des brumes de Thulé et descendue comme un glacier vers le sud, Cimmériens et Teutons, Lombards, Goths, Vandales, Normands et Anglo-Saxons », d'écrire « la grande épopée des invasions qui n'est pas encore terminée aujourd'hui. » (Rassurons-nous, il ne s'agit que de New-York et de la civilisation démocratique développée en Amérique par les Anglo-Saxons.)

Dans les Histoires du Himmerland, on pourra ne rien soupçonner de toute cette idéologie. On y trouvera seulement une impressionnante description de la vie des paysans jutlandais, ancêtres peut-être des Cimbres qui vinrent se faire battre en Provence par Marius. Mais ce qui fait le pathétique de ces récits et leur valeur humaine profonde, c'est la confrontation, sans rien de systématique de l'aventure et de la tradition. Car le monde extérieur sollicite parfois ces paysans enracinés dans leurs landes et leurs tourbières au bord du fjord ; il vient les éblouir avec la ménagerie hallucinante et les prestiges d'un cirque ambulant ; il en appelle quelques-uns qui émigrent vers les Amériques et dont on perd la trace ou qui reviennent, tel le chercheur d'or Ericksen, et qui repartent à jamais.

Emile DERMENGHEM.

REVUES

NOUVEAUX CAHIERS DE LA QUINZAINE

C'est en ces termes que notre collaborateur A. Petitjean et A. Ulmann annoncent la création d'une revue nouvelle dont le titre indique assez la parenté spirituelle dont ils se réclament :

Une génération « droite », qui n'a pas connu de défaite, qui n'a pas été associée à aucun des abus ni des abandons de la victoire, et qui n'entend, devant une menace qu'elle sent mieux, que quiconque, céder à aucun affolement, est en train de mûrir. Elle fait siennes les conclusions d'ensemble auxquelles Péguy, après vingt années de labeur solitaire, était parvenu en 1913. Elle croit à la nécessité d'une Révolution nationale et populaire nationale parce que populaire. Ces conclusions de Péguy seront sa *base de départ*.

Ceux qui prennent l'initiative et la responsabilité de renouveler la formule de Péguy, dont ils acceptent l'héritage avec humilité et joie, n'entendent pas poursuivre une œuvre personnelle. Ils voudraient qu'autour de leurs *Cahiers* pussent se retrouver tous leurs camarades. Ils ne pensent pas davantage que leur génération doive jamais s'isoler dans le corps de la Nation. Ils croient beaucoup moins à la vertu de leur jeunesse qu'à celle du mûrissement. Et s'ils ont conscience d'être la force la plus vive du pays, ils ne demandent qu'à profiter de l'expérience de leurs aînés.

L'expérience que Péguy avait poursuivie sur une base restreinte, mais avec un rayonnement qui, depuis sa mort, est allé croissant, nous voulons la reprendre en utilisant tous les moyens de propagande et d'organisation modernes.

Suivent les différentes activités qui composeront le programme des Nouveaux Cahiers, *parmi lesquelles nous notons le « Cahier de Revendications » destiné « à y faire circuler le sang à la fois « de haut en bas et de bas en haut » et le « Pilori » où seront « mis en cause à chaque numéro une personnalité, un groupement, une organisation dont l'activité paraîtra nuisible à la « Nation, telle que nous la concevons. »*

Bimensuels à bon marché, nos *Cahiers* de 90 pages seront consacrés chacun à un sujet déterminé, intéressant au premier chef le citoyen qui travaille, qui vote, et qui porte les armes — Famille, Armée, Métiers, Instituteurs, Groupements de Jeunes, Propagande française, Afrique du Nord, Régions de France, le Racisme et la France, l'Impérialisme italien et la France, la France et ses amis, etc.... Leur principal effort consistera à poser chaque fois la question de la façon la plus énergique, la plus actuelle possible, et à confronter sur cette question, d'une part une ou deux études d'ensemble des meilleurs « spécialistes », d'autre part, un certain nombre de témoignages populaires que nous obtiendrons et sélectionnerons grâce au réseau d'amis, de propagandistes et d'observateurs que nous sommes en train de constituer à travers le pays et l'Empire. Nous conclurons, nous publierons une dizaine de pages de correspondance avec nos lecteurs, qui contribueront à assurer à nos *Cahiers* leur caractère, non seulement de « directives », mais de « presse privée » et de « Cahiers de revendications », à y faire circuler le sang à la fois de haut en bas et de bas en haut. Et nous mettrons tous les quinze jours au Pilori des *Cahiers* une personnalité, un groupement, une organisation de Paris, de la Province ou de

l'Empire, dont l'activité nous paraitra nuisible à la Nation telle que nous la concevons.

A titre d'exemple, voici le sommaire du Cahier que nous préparons sur la Famille :

Position de la Question.

Etude objective sur la famille suivant les régions, la condition sociale, le travail des femmes, l'habitat, etc... par A. Siegfried.

Etude psychologique des sentiments familiaux actuels, par le Dr Lacan.

Témoignages catholique, « païen », de Montherlant, communiste, de Nizan; témoignages populaires.

Conclusions. Correspondance. Pilori.

Nous souhaitons longue carrière et surtout bon départ aux Nouveaux Cahiers de la Quinzaine.

UNE NOUVELLE REVUE ANGLAISE DE POESIE

On peut dire, sans être taxé d'exagération, que l'apparition d'une revue comme *Seven* est presque un point de repère dans la littérature anglaise contemporaine. Depuis la mort prématurée de l'*Atheneum*, la jeune génération d'écrivains créateurs a attendu vainement que l'ombre d'une occasion lui soit donnée pour pouvoir publier son œuvre sous forme périodique. Les grandes revues ont eu soin des vedettes, d'autres se sont exclusivement préoccupées de propagande politique et les rares revues qui ont essayé de maintenir un ton purement littéraire sont souvent mortes jeunes ou bien ont développé de trop rigides conceptions de technique pure. *Seven*, fondé l'été dernier, embrasse un rayon beaucoup plus vaste, est une revue à la fois compréhensive et représentative en des limites raisonnables.

Ses dirigeants ont, dans l'ensemble recruté une bonne équipe et si le niveau des œuvres varie du point de vue de la qualité comme cela est inévitable, la revue est rarement ennuyeuse ou vulgaire.

Le premier numéro contient des poèmes de Frederick Prokosch, d'une nature étangement rétrospective, douce et agréable tel « The bridge » qui commence ainsi :

How quetly the sound of evening falls.

« Song » aussi est séduisant. L'« Elegy on tinned meat », de Georges Barker a l'impertinence et l'imagerie fortuite du genre

moderne. En prose, les collaborations les plus importantes sont dues à Henry Miller (*The Brocklyn bridge*) et à Lawrence Durell (*Ego*) dont les textes sont écrits selon les modèles du drame intérieur et dérivent de l'analyse de Jung.

Dans le numéro 2, Andrew Young qui devrait être plus largement estimé à sa vraie valeur est amplement représenté. Les titres de ses poèmes, *The nightingale*, *The house Martins*, *Drought in the fens* peuvent servir à souligner le caractère direct des sujets qu'il traite. Son talent a quelque chose de la placidité musicale du rossignol par excellence, John Keats. Les proses n'ont pas la qualité du premier numéro. Toutefois « *Taxi ride* » de Kay Boyle a cette qualité assez rare de changer l'humeur d'un lecteur, qualité à quoi on reconnait un divertissement de grande classe.

Dans un essai critique, « *Approaches to Reality* », M. G. S. Fraser fait une intéressante comparaison entre la poésie de Prockosch et celle de Louis Mac Neice. Il observe d'abord, ce qui n'est pas sans portée pour quiconque s'emploie à mettre en lumière les origines de certaines tendances contemporaines en poésie, qu'une combinaison de la manière personnelle de W. H. Auden et Mac Neive et le ton de conversation de T. S. Eliot et des Surréalistes est pour une part à l'origine des tendances qui se sont développées depuis huit ans.

Le numéro 3 est surtout important en ce qu'il marque le début de Dylan Thomas dans la revue. Il y a dans l'œuvre de ce jeune poète gallois une vigueur de météore qui n'a pas d'égale en Grande-Bretagne où malgré sa jeunesse, il a déjà des imitateurs, une vigueur qui n'est peut-être dépassée nulle part. Malheureusement, les deux courts poèmes de « *Seven* » ne donnent qu'une faible impression de sa maitrise, bien que le poème où il est parlé de « a virgin married at rest » montre ces qualités de fluidité et d'exquise fantaisie qui règnent dans tous ses vers. Certains critiques ont fait remarquer que Dylan Thomas témoigne de certaines affinités avec les Surréalistes et comme le remarque Henry Treece dans un article lucide, on pourrait même à première vue le classer parmi eux. Treece aide toutefois à éviter une telle confusion en citant les textes mêmes de Dylan et montre ainsi que Dylan, tout en laissant ses images jaillir de l'inconscient, n'en applique pas moins au cours de la composition du poème les méthodes propres aux facultés critique et intellectuelle. Voilà un fait très significatif en ce qu'il semble marquer les limites de l'influence surréaliste en Angleterre. Cette influence avait été pratiquement inexistante avant l'Exposition

surréaliste de Londres en 1936 et elle n'a depuis, rencontré aucun succès dans la mesure où elle exigeait un total bouleversement des valeurs et non une simple révision si poussée soit elle.

La poésie publiée dans « *Steven* » est plutôt voisine et pas seulement dans le cas de Dylan Thomas, non des soi-disants surréalistes, mais de Rimbaud. De même, les textes de prose y ont souvent l'intimité et l'acuité des « *Illuminations* » et d'« *Une saison en enfer.* ». C'est une prose qui, sans y prétendre, défie les limites de la période et a un caractère plus inattendu que les lignes claires d'une narration élaborée. Elle marque hors des nébuleuses fantaisies du Surréalisme la tendance à un nouveau réalisme presque radiographique. Je recommande de grand cœur « *Seven* » à tous ceux qui s'intéressent au type de littérature qui se manifeste actuellement en Angleterre, indépendamment bien entendu de la grosse production aux fins commerciales.

Thomas GOOD.

REVUES D'ART

VERVE

Cahiers n° 3 (Automne 1938) et n° 4 (Hiver 1938)

Les revues d'art sont rarement elles-mêmes des créations d'art. La diversité exigée, la règle d'offrir à l'intérêt du lecteur la plus grande *ouverture* possible, se concilient mal avec cette organisation interne des éléments qui font d'une chose d'art un ensemble aussi indissociable qu'un vivant. Le rare mérite de M. Tériade est d'avoir avec beaucoup d'obstination serré de près ce problème essentiel ; chacun des cahiers successifs de « *Verve* » dont la vitalité se confirme heureusement, éveille en ce sens des remarques assez considérables sur la *fin* et les *moyens* de la revue d'art, sur une poétique possible de la revue d'art.

« Verve » s'est engagé dans la recherche et l'expression de ce qu'on peut nommer les *complexes* esthétiques, ces groupes d'objets à la fois sensibles et intellectuels, auxquels on n'accède guère par la grâce d'une sensibilité assez aiguë, ou par le moyen des arts. On ne définit point ces complexes, on les prend comme centre d'un dessin ou d'une rosace qui les révèle en les développant. L'avant-dernier cahier (n° 3) est ainsi consacré à l'Orient, aux images de l'Asie : quelques textes assez purs de Massignon, de Tagore, de Valéry, une fantaisie de Claudel sur l'écriture... accompagnent des reproductions accomplies, de

célèbres miniatures persanes (les « Séances » de Hariri et le « Kalila et Aimna »), des images populaires des superstitions de l'Inde, des photographies de la Chine, et, séparant et rythmant en quelque sorte par un rappel du moderne, toute cette « orientale », des paysages de verdure et d'eau de Bonnard, et l'« Odalisque au Magnolia » de Matisse. On saisit ainsi les deux bouts de la chaîne, et au lieu d'un dossier de documents précieux mais inorganiques, on est établi dans un ensemble *inactuel* par le jeu réciproque du texte et de l'image, de l'ancien et du moderne.

Le cahier suivant (N° 4) accentue encore cet effet si heureux de contrepoint autour de thèmes plus intenses, où tout se distribu pour les yeux en « scènes et spectacles », vers lesquels les essais de Valéry, Michaud, Supervielle, Caillois... sont d'assez fermes approches. J'ai déjà dit combien je louais M. Tériade d'exploiter les ressources si longtemps réservées aux seuls érudits, qu'offre la miniature. Le calendrier des Mois des *Grandes Heures de Rohan* (à la Bibliothèque Nationale) publié ici avec d'autres miniatures du XV^e^ siècle, offre sur un fond de ciel bleu roi identique pour la nuit et le jour, la correspondance des signes du Zodiaque et de la vie humaine, qui est la loi même de la nature. A la suite d'un petit tableau de Carpaccio « l'ambassade des Amazones auprès de Thésée », sont groupées d'après des miniatures encore quelques images fort singulières des crimes de l'amour, et, d'après l'art du XVI^e^ siècle, celles d'illustres péchés bibliques, la « Kermesse » de Rubens illustant enfin la grande licence du plein air. Dans le même cahier, l'emploi de la photographie est assez remarquable : la suite des gravures de Gustave Doré sur Londres confrontée avec une série de Bill Brandt sur le même thème, rejoint intensément le *complexe* qui les inspire, où règne, comme dans le poème désolé d'Apollinaire l'atmosphère d'« un soir de demi-brume à Londres ». On verra, selon la même méthode, des tableaux d'*intérieur* de Matisse soutenus par le document simple du photographe, et les deux images se multipliant pour ainsi dire l'une par l'autre. Ainsi, est dépassée l'opposition vaine de la nature et de l'art ; on dépouille cette impression si décourageante d'une galerie d'objets réels qui seraient reflétés dans les miroirs de l'art : et inversement on n'est pas laissé en présence d'un appartement somptueux de Musée qui, en dépit de l'or et des grâces resterait toujours vide et comme inhabité.

André CHASTEL.

LE THEATRE.

Le cas des jeunes Auteurs

Armand Salacrou, dans sa courageuse enquête publiée par Paris-Soir, *a nettement défini la situation des jeunes auteurs dans l'époque présente. « Un jeune auteur inconnu en 1939, dit Salacrou, à moins d'un miracle qui confirme la règle, ne peut pas se faire jouer... Les théâtres, dits d'avant-garde en 1925, ont disparu, ou bien ont été contraints de modifier leur activité et, pour des raisons diverses, ont substitué à la recherche du jeune auteur la seule volonté de présenter des spectacles luxueusement mis au point. Et je pense que cette situation est grave parce que le théâtre français sera mort le jour où il n'y aura plus d'auteurs vivants. »*

Il existe encore, heureusement des auteurs vivants, c'est pourquoi il nous a semblé opportun de corroborer le point de vue de l'auteur de la Terre est ronde, *en publiant les lignes suivantes dûes à notre collaborateur Gabriel Bertin qui expose à son tour la situation du jeune auteur par rapport aux directeurs et s'attache à définir les causes du mal dont souffre le théâtre actuel.*

Le romantisme de l'argent affecte un certain nombre de directeurs actuels. Ils se distinguent très nettement des hommes d'affaires d'autrefois en ce qu'ils manquent pour la plupart, de sens pratique, tout en croyant en posséder beaucoup. Ils continuent à jouer un rôle hors de la scène qu'ils n'ont d'ailleurs pas abandonnée. Ce sont des hommes charmants, ils ont du talent à revendre — et ils le revendent dans de bonnes conditions — et leur sincérité ne saurait être mise en doute, si elle n'est pas toujours la même, car chez eux coexiste la sincérité de l'artiste, qui n'est pas celle du metteur en scène : celle du metteur en scène qui n'est pas celle du directeur, et enfin celle du directeur qui, évidemment, n'a que de très lointains rapports avec celle de l'homme désintéressé qu'ils croient être. Le cumul de sincérités si contradictoires leur rend l'existence très difficile. A tel point qu'ils n'ont guère le temps de s'occuper d'autre chose que d'eux-mêmes. Et si le théâtre et les jeunes auteurs souffrent de cette situation, il serait injuste de les en rendre responsables : ils n'ont pas le temps ! Les questions qu'ils doivent traiter sont si nombreuses, si diverses, qu'ils en sont réduits à se réfugier dans une sorte d'activité vaine

qui correspond à du repos en mouvement. Le surmenage leur accorde enfin des loisirs. Et comme le personnel q'ils ont sous leurs ordres s'efforce de les imiter, cela va loin. Un jeune auteur, à moins qu'il ne soit chaleureusement recommandé par une personnalité puissante ne recevra même pas un accusé de réception pour la pièce qu'il aura envoyée.

Après avoir attendu des mois et des mois et lancé plusieurs lettres de rappel, il se rendra, de guerre lasse, au secrétariat du théâtre où il ne rencontrera personne sauf l'ouvreuse de service qui, après de laborieuses recherches, lui rendra le manuscrit retrouvé.

Certains candidats sont traités avec plus d'égards. Il suffit qu'ils soient recommandés par un personnage en vue pour qu'ils aient des chances d'obtenir une réponse. C'est là que l'histoire devient savoureuse. Supposons un jeune auteur plein d'espérances et à qui le talent, peut-être ne fait pas défaut. Il vient d'écrire une pièce qui lui a coûté de longs efforts. Il jouit d'un crédit dans les milieux littéraires. Il s'est montré assez sévère vis à vis de lui-même. Plusieurs fois il est revenu sur certaines scènes qui révélaient quelque faiblesse ou quelque facilité. Enfin il juge son œuvre à peu près au point et se décide à la communiquer à un petit nombre d'amis qui ne montrent pas un enthousiasme de commande. Néanmoins, tout en ne ménageant pas leurs critiques, ils pensent, dans l'ensemble, que la pièce est excellente et mérite d'être jouée. « Le plus difficile est à faire », déclare le jeune auteur, en prenant un petit air désinvolte (et sans se douter à quel point il dit vrai). Superstitieux à son insu, comme la plupart de ceux qui assurent de ne pas l'être, le jeune auteur affecte, a priori, un scepticisme souriant afin de ne pas éveiller la malchance. Il connait le mercantilisme d'un grand nombre de directeurs. Il doute même des autres, dont on vante le désintéressement, pour ne pas être taxé de naïveté ! En somme, il s'agit d'un pessimiste qui attend l'occasion d'espérer. Et l'occasion souvent ne tarde pas à se présenter sous les auspices d'un acteur réputé, d'un dramaturge notoire qui, par un heureux hasard ont lu la pièce au cours de sa première périgrination, et spontanément, s'engouent pour elle. Le scepticisme du néophyte commence à être sérieusement ébranlé. Il sourit cette fois non de doute mais d'espoir. Il entrevoit à l'horizon le merveilleux mirage de la chance. D'autant plus que ses protecteurs déploient à son égard un zèle qu'il n'attendait pas. Ils ont l'air de se piquer au jeu. Ils défendent l'œuvre qu'ils estiment tantôt avec un franc courage tantôt avec la diplomatie la plus subtile. Allons, se dit le blasé, contempteur — dans son der-

nier ouvrage — d'une humanité corrompue, allons ; il existe encore de « chics types » en ce monde ! Et les chics types lui démontrent, en parfaits connaisseurs de la politique du théâtre, qu'il est inutile de s'adresser à untel, mais que, par contre, tel autre serait susceptible de s'intéresser à la pièce ; malheureusement sa situation financière accuse un grave déficit à la suite d'un échec retentissant et l'incite à une extrême circonspection. Mieux vaudrait s'adresser à un troisième qui a la réputation d'encourager les débutants et qui est à la recherche d'une pièce nouvelle pour monter son prochain spectacle. Ce dernier, toujours en quête d'inédit, souffre d'un défaut qu'on attendait point de sa part : *il ne lit jamais les pièces qu'on lui envoie.* C'est étrange, mais c'est ainsi ! L'autorité d'un de ses proches est indispensable pour qu'il s'y résigne. On lui FAIT lire une pièce comme on fait manger la soupe à un enfant capricieux : cueiller par cueiller, en le distrayant par des histoires ou en lui promettant une récompense.

Le protecteur veut bien se charger de cette délicate mission. Il emporte la pièce et laisse son jeune ami éperdu de reconnaissance, et plein d'une foi en l'avenir qu'il a de la peine à dissimuler. Un large entr'acte succède à ces évènements précipités... Le silence s'établit durant un temps plus ou moins long, un beau silence plein, massif, que notre aspirant accepte d'abord avec une sérénité qui peu à peu s'altère pour laisser place à l'inquiétude et à l'aigreur. Il serait prêt à croire que son protecteur a manqué à sa promesse et l'accuserait volontiers de noirceur, s'il ne decevait un matin, à un moment où il n'y pensait pas du tout, une lettre, qu'il aurait reconnue entre mille. L'enveloppe est marquée, au coin, d'un masque tragique. Il s'agit de savoir ce qu'il y a au-dessous. Le jeune auteur contient son impatience. Avec un sang-froid qu'on ne saurait trop louer, il réfrène sa curiosité impétueuse, ne serait-ce, inconsciemment, que pour retarder de quelques secondes la déception qui va suivre et se donner le pervers plaisir d'ignorer encore ce qui l'attend pendant une durée infinitésimale. Il allait décacheter le pli, en affamé, en barbare, mais il réprime sa première impulsion, et s'arme dignement d'un coupe-papier afin de s'assurer qu'il est maître de lui-même.

C'est un refus. Il fallait s'y attendre. Le jeune auteur ne doit pas se décontenancer pour si peu ! Ce serait trop beau si l'on réussissait dès la première tentative. Que dis-je, il y aurait là quelque chose d'anormal, d'inquiétant... tandis que cette lettre est si rassurante ! Le directeur en question a pris la peine de la signer et sans doute de la dicter lui-même car le ton

n'a aucun rapport avec le ton des formules que l'on reçoit habituellement dans ce cas. On sent que cet homme a lu la pièce et qu'il en apprécie toute la valeur. Il avoue même que depuis longtemps, il n'a pas rencontré quelque chose d'aussi remarquable. Malheureusement, bien qu'il soit toujours en quête d'inédit, le prévoyant directeur a établi son programme pour toute la saison en cours, et pour une partie de la suivante. Ensuite ? Eh bien, ensuite, il ne sait pas du tout ce qu'il fera. De sorte qu'il préfère ne pas bercer de vains espoirs quelqu'un d'aussi exceptionnellement doué à qui il prédit une notoriété prochaine et dont il lira les œuvres toujours avec le plus grand plaisir.

En somme, il existe des défaites plus honorables qu'un succès, (sinon plus réconfortantes). C'est pourquoi, avec un zèle accru, le débutant s'empresse d'envoyer son manuscrit à d'autres. Il serait fastidieux de reproduire toutes les réponses qui lui sont faites, puisque sans exception elles concluent dans le même sens. Bornons-nous à citer les plus typiques parmi lesquelles celles où, tout en reconnaissant les grands mérites de sa pièce, on conseille vivement à l'auteur de s'orienter vers un *genre différent :* qu'il envoie un drame, on lui réclamera une comédie et vice-versa. Il arrive même que certains directeurs, induits en erreur par le titre, répondent le plus innocemment du monde : pourquoi m'envoyez-vous une œuvre si sombre ! alors qu'il s'agit, en réalité d'une comédie légère.

Parfois aussi on trouve que la pièce est d'une actualité trop brûlante. Elle risquerait, si on la jouait, de nous attirer des complications avec les pays voisins. Alors, n'est-ce pas, la France avant tout ! Et l'on vous conseille gentiment d'écrire de charmantes histoires poétiques, qui apportent un peu d'illusion dans ce pauvre monde qui en a tant besoin !

La poésie au théâtre ! s'écrie un autre, fi ! quelle horreur ! Ne savez-vous donc pas que ça ne se porte plus ? que le public réclame des pièces solides, directes, où sont abordés courageusement les grands problèmes actuels ?

En dernier lieu vous découvrez enfin un « pur », le directeur qui s'élève avec véhémence contre l'inertie, la veulerie de ses confrères. Celui-là *sait* qu'il existe des jeunes qui ont du talent et qu'on veut ignorer au profit de certaines non-valeurs.

Plein d'espoir et de reconnaissance anticipée, notre auteur écrit une longue lettre à ce défenseur providentiel. C'est le seul qui ne lui réponde pas et qui ne lui répondra jamais, malgré ses appels réitérés...

La situation parait sans issue. Il existe cependant un moyen d'y remédier. Un seul, pas deux. Pour trouver ce moyen, il

s'agit tout simplement d'avoir *des moyens*. Naturellement il n'en sera jamais question par lettre. C'est à l'intéressé — si l'on peut dire — qu'il convient de songer à cette solution généralement efficace.

Suivant le prix que vous y mettrez, vous aurez du talent, ou peut-être même du génie. Il suffira que vous vous arrangiez pour obtenir un entretien très discret avec un directeur, de préférence avec celui que l'opinion publique exempte de vénalité : sur le chapitre des affaires, il est moins malaisé qu'on ne pense de s'entendre avec un artiste pur. Notez bien qu'il ne peut lui venir à l'esprit de vous faire des propositions de cet ordre ! C'est de vous que doit partir la suggestion. Surtout, n'effarouchez point sa pudeur. Il est très délicat en cette matière. Mais il saisira parfaitement, sans en avoir l'air, la moindre allusion sur ce sujet et vous manifestera sa reconnaissance d'autant que vous aurez montré du tact. Car ici, les affaires ne sont pas les affaires, de même que le théâtre n'est plus le théâtre, hélas ! Si l'on accepte de l'argent contre lequel on ne vous remettra pas de reçu, on l'accepte comme un remise de fonds qui couvrira les risques que vous devez logiquement supporter, puisque, dans notre époque incertaine, il ne se propose personne qui puisse s'en charger à votre place.

Vous participerez aux frais, c'est-à-dire que vous en assumerez la totalité, comme vous participerez aux bénéfices, c'est-à-dire que vous aurez droit aux 15 % des recettes.

Nous voilà donc édifiés par ces exemples sur la façon dont sont traités les jeunes auteurs. S'il y a lieu de le déplorer nous ne devons pas nous en indigner. L'indignation, trop souvent, ne sert qu'à dissimuler l'incapacité d'agir.

La corruption du théâtre actuel ne réside pas dans le fait qu'il dépende d'un mercantilisme que l'on peut aisément déceler mais il provient en grande partie de l'alliage intime de l'art et des intérêts matériels. J'ai parlé tantôt du romantisme de l'argent qui est en d'autres termes le goût de la « combine » poussé jusqu'à une sorte d'éthique. Ceux qui sont des malins, — et ils sont légions ! — se persuadent qu'au-delà des beaux prétextes dont on peut se prévaloir, il n'existe qu'une réalité tangible : l'argent.

Leur vérité secrète consiste à se servir de la fin comme moyen et d'un moyen comme une fin. Notez que suivant les circonstances, leur état d'âme, les attaques auxquelles ils sont en butte, ils croient à leur désintéressement profond,, dont ils se loueront ensuite comme d'une ruse. En fait, ils ne savent pas s'ils sont sincères. Ce sont avant tout des simulateurs.

Simulateurs, lorsqu'ils jouent aux hommes d'affaires, et simulateurs souvent aussi, ce qui peut paraître paradoxal, lorsqu'ils se font prendre pour de grands interprètes s'appuyant sur une vaste culture générale et une connaissance parfaite de leur art. L'un d'eux, réputé parmi les plus doctes, ne s'avisait-il pas, au cours d'un gala poétique de découvrir un vers de dix pieds, dans le « Cimetière Marin », qu'il venait de réciter, alors qu'il appert que ce poème est entièrement écrit en dixains.

Evidemment il arrive à tout le monde de se tromper. Les metteurs en scène seront les premiers à en convenir bien qu'ils aient le droit de se déclarer infaillibles, lorsqu'ils s'avisent de découvrir certains inconnus que l'on nomme : Aristophane, Shakespeare, Molière qui eussent été sans doute moins favorisés de leur part, s'ils avaient vécus de nos jours. Etant données les mœurs actuelles du théâtre, il est probable que leurs manuscrits auraient servi à construire ces majestueuses colonnes de papier, jugées insuffisantes pour soutenir le fronton du temple, d'autant plus lourd à porter qu'il est vide.

Pour que le théâtre existe, il importe de se mettre en quête d'auteurs nouveaux et ne pas attendre qu'ils aient atteint une grande notoriété, pour leur découvrir du talent. Certain directeur a prétendu qu'il n'y avait pas de manuscrits intéressants. Qu'il les lise d'abord ! Ce n'est pas aux auteurs qu'il faut réclamer des œuvres. C'est aux directeurs de théâtre. Et surtout qu'ils nous fassent grâce de leurs célèbres adaptations ; nous ne leur demandons pas de se transformer en « homme orchestre ». Si cet accoutrement leur est profitable, il est particulièrement néfaste à la vie même du théâtre qui a bien besoin d'être situé dans un climat plus salubre. Au fond, les soi-disants « malins » de notre époque souffrent tous d'un défaut d'intelligence. Au-delà des préoccpations esthétiques, au-delà du talent désintéressé, au-delà de l'enthousiasme et de tout ce qui donne à la vie son véritable sens que placent-ils, en fin de compte ? La déplorable, l'étriquée, la piteuse « combine » qui représente pour eux la seule réalité envers laquelle tout le reste, n'est que prétextes, camouflages, plus ou moins habiles. C'est cela dont le théâtre meurt, et d'ailleurs c'est cela qui menace le monde tout entier ; la profonde imbécillité des gens qui se croient malins et qui ne savent pas seulement pourquoi ils gagnent de l'argent. Nous le proclamons avec une naïveté qui ne craint pas le ridicule: c'est parce que nous croyons à ce qu'ils ne croient pas, et que nous ne croyons pas à ce qu'ils croient que nous avons la prétention de vivre.

Gabriel BERTIN.

BIBLIOTHÈQUE D'ALGER R F IMPRIMÉS